Rudolf ARNHEIM

# Forța centrului vizual

## Un studiu al compoziției în artele vizuale

POLIROM

COLECȚIA DE ARTĂ

# Rudolf ARNHEIM

---

# Forța centrului vizual

## Un studiu al compoziției în artele vizuale

RUDOLF ARNHEIM a fost profesor emerit de psihologia artei la Universitatea Harvard. Dintre volumele publicate amintim: *Film as Art* (University of California Press, 1957), *Visual Thinking* (University of California Press, 1959), *The Dynamics of Architectural Forms* (University of California Press, 1977) şi *The Split and the Structure: Twenty-Eight Essays* (University of California Press, 1996). De acelaşi autor, la Editura Polirom a mai apărut *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator* (2011).

Rudolf Arnheim, *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*
© 1988, 2009 The Regents of the University of California
Published by arrangement with University of California Press
© 2012 by Editura POLIROM, pentru ediţia în limba română

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea prin orice mijloace şi sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: Eugène Delacroix (1798-1863), *Libertatea conducând poporul* (1830)

*www.polirom.ro*

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

ARNHEIM, RUDOLF
*Forţa centrului vizual: un studiu al compoziţiei în artele vizuale* / Rudolf Arnheim;
trad.: Luminiţa Ciocan. – Iaşi : Polirom, 2012

Bibliogr.
Index

ISBN 978-973-46-3073-8

I. Ciocan, Luminiţa (trad.)

7

Printed in ROMANIA

Rudolf ARNHEIM

# Forța centrului vizual

## Un studiu al compoziției în artele vizuale

Traducere de Luminița Ciocan

POLIROM
2012

# Cuprins

*Introducere* . . . . . . . . . . 9

Capitolul I. Două sisteme spaţiale . . . . . . . . . . 13

- O cheie universală pentru compoziţie . . . . . . . . . . 13
- Centricitate şi excentricitate . . . . . . . . . . 14
- Vectorii şi ţintele lor . . . . . . . . . . 16
- Interacţiunea sistemelor . . . . . . . . . . 19

Capitolul II. Centrii şi rivalii lor . . . . . . . . . . 24

- Geometric şi dinamic . . . . . . . . . . 24
- Atracţia gravitaţională . . . . . . . . . . 26
- Centrul vizual inferior . . . . . . . . . . 29
- Variante ale greutăţii . . . . . . . . . . 31
- Sculptura şi solul . . . . . . . . . . 34
- Constrângerea la Matisse . . . . . . . . . . 40

Capitolul III. Privitorul ca punct central . . . . . . . . . . 42

- Vederea autocentrată . . . . . . . . . . 42
- Diferite poziţii în spaţiu . . . . . . . . . . 43
- O placă suspendată . . . . . . . . . . 45
- Lumea privită pieziş . . . . . . . . . . 46
- Influenţa privitorului . . . . . . . . . . 48
- Privind în adâncime . . . . . . . . . . 51

Capitolul IV. Limite şi încadrări . . . . . . . . . . 54

- Îngrădirile împrăştie energie . . . . . . . . . . 54
- Modificări ale ordinii . . . . . . . . . . 55
- Funcţiile ramelor . . . . . . . . . . 58
- Spaţiu delimitat, nu tocmai închis . . . . . . . . . . 61
- Formate dreptunghiulare . . . . . . . . . . 64
- Solicitări asupra mijlocului . . . . . . . . . . 68
- Perspectiva creează un centru . . . . . . . . . . 70

Capitolul V. Tondo şi pătrat . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 73

Forme flotante . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 73
Tondourile subliniază mijlocul . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 76
Rolul excentricităţii . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 80
Discuri interioare . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 86
Ovalul . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 89
Pătratele echilibrează coordonatele . . . . . . . . . . . . . . . . . . 93
Pătratele înscrise ale lui Albers . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 98
Mondrian desfide centricitatea . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 101
Un pătrat de Munch . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 103

Capitolul VI. Centrii ca pivoţi . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 104

Asigurarea stabilităţii . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 104
Tensiunea prin deviere . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 112
Dinamica figurii umane . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 119
*Saltimbancii* şi *Guernica*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 122

Capitolul VII. Centrii ca divizori . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 124

Compoziţia bipolară . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 124
Joncţiunea necesară . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 127
Diagonale . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 132
*Noli me tangere* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 135

Capitolul VIII. Volume şi puncte nodale . . . . . . . . . . . . . . . . 138

Volume şi vectori interactivi . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 138
Tipuri de puncte nodale . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 140
Punctele nodale ale corpului . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 143
Feţe şi mâini . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 146
*Cântăreţul* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 151

Capitolul IX. Spaţiul în adâncime . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 153

Perceperea celei de-a treia dimensiuni . . . . . . . . . . . . . . . 153
Comportamentul obiectelor în spaţiu . . . . . . . . . . . . . . . . . 154
Îngrădirile, substitute ale ramelor . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 157
Privire suplimentară asupra proiecţiei . . . . . . . . . . . . . . . 162
Continuitatea spaţiului . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 164
La ce contribuie perspectiva . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 168
Timpul în spaţiu . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 172
Simbolismul planului frontal . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 174

Capitolul X. Centri şi reţele în construcţii . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 178

Reţelele predomină . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 178
Elevaţia. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 180
Planul. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 182
Cuprinderea integrală a spaţiului . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 188

Capitolul XI. În plus... . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 192

Compoziţia temporală . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 192
Există excepţii ? . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 194
Un fundament fizic . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 196
Compoziţia poartă sensul . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 199

*Glosar* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 203

*Bibliografie* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 207

*Index* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 211

# Introducere

Cartea de faţă a fost rescrisă integral. Din loc în loc există paragrafe şi chiar pagini rămase neatinse, dar care, mai mult ca sigur, vor fi regăsite în alte locuri faţă de poziţionarea lor iniţială. Au fost adăugate câteva ilustraţii, au fost scoase altele, iar o eventuală comparare a sumarului primei ediţii cu cel al ediţiei a doua va dovedi restructurări substanţiale.

Cum poate fi justificată o revizuire atât de radicală? Cum de-a fost posibilă? Voi încerca să explic. Prima redactare a cărţii a fost influenţată de fericita constatare că făcusem o descoperire. Compoziţia, ca primă cerinţă proprie oricărei alcătuiri vizuale organizate, fusese discutată de secole de artişti, teoreticieni şi critici de artă. S-au propus reguli practice privind proporţiile şi dispunerile spaţiale. S-au formulat judecăţi intuitive asupra echilibrului şi dezechilibrului. Au fost trasate tot felul de cercuri şi săgeţi pe reproducerile după opere de artă. Multe dintre aceste scheme păreau mai convingătoare decât altele, dar majoritatea lor foloseau doar în cazul anumitor opere de artă sau anumitor stiluri. Dar nici nu se căutau principii în compoziţie aplicabile în egală măsură edificiilor, sculpturii şi picturii, artelor plastice şi celor decorative, indiferent de locul sau de perioada apariţiei lor. Astfel de reguli erau considerate irealizabile şi, poate, indezirabile.

Formaţia, ca şi înclinaţia ce-mi sunt proprii m-au condus întotdeauna către ceea ce au în comun lucrurile mai degrabă decât către ceea ce le distinge unul de altul. Aruncând o privire asupra a ceea ce ne oferă artele diferitelor epoci drept experienţă colectivă a umanităţii de a explora căi infinit de variate pentru a da formă unui lucru unic – arta –, am devenit tot mai convins de faptul că, indiferent de stil şi mijloc, compoziţia derivă din interacţiunea a două principii vizuale pe care le voi numi aici sistemele centric şi excentric. Am început să înţeleg necesitatea universalităţii acestor principii şi, deoarece căutându-le mi s-au deschis ochii asupra organizării şi semnificaţiei a tot mai multe opere din diferite forme de artă, m-am considerat gata să relatez ceea ce descoperisem.

Evidenţa îmi spunea că tot ceea ce văzusem se putea vedea pretutindeni, iar euforia care a însoţit această descoperire şi confirmarea ei m-au condus la scrierea primei versiuni a acestei cărţi sub imperiul inspiraţiei. Am spus lucrurile aşa cum îmi veneau în minte şi, deoarece subiectele ivite pe parcursul studiului au dat naştere unor observaţii neaşteptate, le-am notat, fie că aveau sau nu o legătură strictă cu tema cărţii. Caracterul de semi-improvizaţie al lucrării a plăcut multor cititori, însă eu începusem să-mi dau seama că, pentru a-i conferi utilitatea care făcuse din cartea mea *Arta şi percepţia vizuală* un instrument de referinţă timp de peste 30 de ani, ea ar fi trebuit să capete o prezentare sistematică; trebuia să se concentreze clar, la fiecare pagină, asupra subiectului de bază.

În introducerea la ediţia din 1982 îmi ceream scuze pentru că nu am scris *more geometrico*, cum s-ar fi exprimat Spinoza, adică nu am prezentat subiectul „în ordinea sistematică la care aderă atât de exact tratatele şi manualele". Scuza a devenit oarecum nelalocul ei. Acum, cartea debutează printr-o analiză mai minuţioasă a compoziţiei, privită drept interacţiune dinamică a forţelor vizuale. Descriu vectori şi clasificarea lor primară drept centri energetici. De la rolul principalilor centri – forţa de greutate şi influenţa privitorului – trec la o interconectare mai generală a centrilor compoziţionali. Observaţiile privitoare la cadru sunt întărite de această dată prin acelea privitoare la tondo şi pătrat, circumscriind mai clar centrul de echilibru, coloana vertebrală a compoziţiei, prin funcţia sa de divizor al grupurilor bimodale. Extensiile în timp şi unele temeiuri teoretice ale abordării de bază au fost condensate în capitolul final.

Nu se poate spune că s-a încheiat căutarea celei mai potrivite terminologii. Termenul *centricitate* este, în mod evident, cel mai propriu pentru fundamentul celor două sisteme compoziţionale. În prima versiune a cărţii, celălalt sistem fusese denumit reţea carteziană, însă, cu toate că reţelele sunt prezente în compoziţie, îndeosebi în proiectarea de edificii şi oraşe, acestea vizează doar cazul vectorilor dispuşi cât mai regulat. Întrucât forţele direcţionale ale vectorilor constituie cel de-al doilea sistem, numele „sistem vectorial" s-ar fi impus de la sine, dacă acele modele centrice, constând de asemenea din vectori, n-ar fi constituit o configuraţie superioară. Am decis aşadar să adopt termenul *excentricitate* pentru a diferenţia forţele compoziţionale corelate unui centru intern de cele acţionând faţă de un centru extern. Numai timpul va spune care dintre termeni se va dovedi cel mai potrivit.

Cu cât mă străduiam mai tare să articulez osatura acestui studiu, relaţia sa cu mai vechea mea carte *Arta şi percepţia vizuală*, la început de-abia simţită, devenea tot mai explicită. Anumite fenomene fundamentale ale percepţiei, corelate cu elementele artei în cartea publicată anterior, îşi manifestau prezenţa la nivelul compoziţiei. În sfârşit, conexiunea a devenit atât de directă, încât cititorii care au explorat fundamentele formei vizuale în *Arta şi percepţia vizuală* pot trece uşor la compoziţie ca nivel succesiv. Principiul gestaltist al simplităţii, descris în cartea anterioară drept organizator al formei şi spaţiului, foloseşte în genere pentru modelele vizuale. Acesta marchează de asemenea compoziţia, făcând, de pildă, ca vectorii unui sistem radial să fie distribuiţi pe cât posibil mai simetric sau plasând centrul de echilibru în mijlocul câmpului perceptiv. Dincolo de aceasta, compoziţia se confruntă totuşi cu o problemă mai deosebită, şi anume ce se întâmplă atunci când câmpul este organizat de mai multe focare de energie vizuală şi când vectorii leagă între ei atari centri.

A fost de la început evident pentru mine că analiza organizării formelor perceptibile în artă nu-şi avea rostul dacă exemplele obţinute nu ar fi dezvăluit simbolizarea aspectelor vitale ale experienţei umane. Tot discutând chestiunea formei vizuale cu studenţii şi alţi auditori, am început să înţeleg că acţiunea centricităţii şi excentricităţii reflectă nemijlocit sarcina bivalentă a fiinţei umane, şi anume originea acţiunii în imanenţa generatoare a eului şi interacţiunea cu alţi centri asemănători din câmpul social. A încerca să găseşti în viaţă raportul corect dintre cerinţele sinelui şi puterea şi necesităţile entităţilor exterioare constituia totodată şi sarcina compoziţiei. Această raportare psihologică a justificat interesul faţă de demersurile compoziţionale. Departe de a se limita la jocul configurărilor agreabile, forma artistică s-a dovedit a fi în egală măsură indispensabilă cunoaşterii umane, aşa cum sunt problematica artei şi investigaţiile intelectuale ale filosofiei şi ştiinţei.

Relaţia şi simbolismul centricităţii şi excentricităţii depăşesc ceea ce se sugerează cu ajutorul evidenţei vizuale a operei de artă. De exemplu, atunci când istoricul de artă Hans Sendlmayr vorbea despre „pierderea centrului", într-o celebră diatribă vizând civilizaţia modernă, el nu se referea la compoziţie. Termenii noştri posedă profunde conotaţii filosofice, mistice şi sociale, neîndoielnic legate de interpretarea globală a operei de artă[1]. Chiar şi aşa însă am rezistat tentaţiei de a împinge căutarea semnificaţiei dincolo de evidenţa nemijlocită accesibilă ochiului. Am folosit simboluri numai în măsura în care configuraţiile le evidenţiau prin comportamentul lor dinamic, convins fiind că aceste manifestări perceptive directe se numără printre cei mai puternici semnificanţi accesibili spiritului uman.

Aş menţiona o diferenţă specifică anterioarei mele abordări, care merge până la anii '40-'50, spre deosebire de cea de acum. În *Arta şi percepţia vizuală* am aplicat principiile percepţiei vizuale la anumite exemple selectate din arte. În *Forţa centrului vizual* încerc să explic forma artistică prin toţi factorii puşi la dispoziţie de cercetarea perceptivă şi prin principiile derivate din această cercetare. Planul de bază rămâne acelaşi. S-a schimbat însă punctul de pornire. În loc să pornesc de la psihologie spre artă, eu am pornit de la artă spre resursele oferite de psihologie. Aceasta duce la un accent mai mare pus pe interpretarea anumitor opere, de unde şi numărul mai mare de fotografii în raport cu diagramele. Chiar şi aşa, am completat reproducerile foto cu schiţe ori de câte ori am considerat necesar acest lucru.

Această schimbare de accent se datorează ospitalităţii pe care mi-a oferit-o Facultatea de Istoria Artei de la Universitatea Michigan din Ann Arbor. Timp de zece ani, după pensionarea mea de la Harvard, prietenii mei din Tappan Hall mi-au permis să predau acolo psihologia. Chiar şi după abandonarea mai categorică a predării, prietenia şi competenţa colegilor mei, precum şi avântul noilor generaţii de studenţi m-au ajutat să îmi păstrez promptitudinea şi încrederea. Încă o dată doresc să-i mulţumesc soţiei mele Mary pentru faptul că şi-a asumat dificila sarcină a dactilografierii manuscrisului. Îi sunt recunoscător şi lui Mary Caraway pentru felul inteligent şi sensibil în care a realizat editarea.

---

[1] Pentru o cercetare amănunţită recentă a simbolismului formulelor circulare, vezi Perrot (1980). Drept alt exemplu, vezi L.A. Cummings (1986), unde se încearcă descrierea încrucişării axelor radiale într-un centru dominant ca expresie a puterii politice şi religioase concentrate din epoca Renaşterii. (Aici şi în întreaga carte numerele dintre paranteze care urmează numelui autorului reprezintă anul publicării titlurilor indicate în bibliografie).

## Capitolul I

# Două sisteme spaţiale

Prin compoziţie vizuală înţelegem modul în care operele de artă sunt alcătuite din forme, culori sau mişcări. Cartea de faţă se ocupă exclusiv de forme, deşi principiile pe care le folosesc aici pot fi aplicate deopotrivă compoziţiei de culori şi mişcării.

## O cheie universală pentru compoziţie

Compoziţia se dezvăluie singură atunci când, în mod inevitabil, privim o pictură, o sculptură sau o clădire ca pe un aranjament de forme determinate, organizate într-o structură coerentă. De ce formele unei asemenea opere necesită să fie compuse mai degrabă decât să fie reunite în mod aleatoriu? Motivul invocat de obicei este acela că artiştilor le place să pună lucrurile laolaltă într-un fel ordonat şi echilibrat, pentru că armonia astfel obţinută încântă propriile priviri, precum şi pe cele ale oamenilor care le contemplă operele. Această explicaţie, deşi potrivită, este doar un început pentru ceea ce trebuie să ştim despre compoziţie.

Cel mai obişnuit mod de a prezenta compoziţia într-un tratat despre acest subiect este de a reduce imaginea reală a unei opere doar la forme şi direcţii privite drept osatură constitutivă, pătrate sau triunghiuri ce scot în evidenţă părţile concrete ale materiei vizibile. Săgeţile indică direcţii. De obicei, diagramele care rezultă din acest procedeu practic ilustrează schema unei anumite opere sau, în cel mai bun caz, pe aceea a unei categorii de opere create de un singur artist sau de cei ce practică un anumit stil. Fiecare diagramă este unică.

Scopul meu este mai ambiţios şi poate mai temerar. Pare posibilă descrierea unei scheme compoziţionale comune operelor de artă vizuală din orice timp sau loc – o condiţie care trebuie îndeplinită de oricare artă pentru a-şi îndeplini funcţia. Dar cum poate fi realizată această universalitate? Evident, nu există nici o convenţie care să prescrie o anumită normă de compoziţie tuturor culturilor. Mai degrabă principiul său ar trebui să fie adânc înrădăcinat în natura umană şi, în cele din urmă, în chiar felul în care este alcătuit sistemul nervos pe care îl avem cu toţii în comun. Orice cunoştinţă de care dispunem până acum la această temă va fi menţionată în capitolul XI.

De asemenea, universalitatea poate fi realizată numai dacă schema compoziţională simbolizează o condiţie a experienţei umane atât de importantă, încât fără ea orice formulă artistică ar părea nerelevantă. Propun ca această temă fundamentală să se regăsească în interacţiunea a două tendinţe ale motivaţiei umane, pe care le voi numi *tendinţa centrică* şi *tendinţa excentrică*, iar această interacţiune să fie simbolizată în artă de interacţiunile corespunzătoare ale unui sistem compoziţional centric şi excentric.

## Centricitate şi excentricitate

Din punct de vedere psihologic, tendinţa centrică reprezintă atitudinea centrată pe sine, care caracterizează viziunea şi motivaţia umană de la începutul vieţii şi care rămâne un impuls puternic de la un capăt la altul. Pruncul se vede pe sine drept centrul lumii înconjurătoare. El[1] percepe lucrurile ca fiind îndreptate către sine sau dinspre sine, acţiunile sale fiind controlate de propriile nevoi şi dorinţe, plăceri şi temeri. Un grup social, fie el o familie, o asociaţie de persoane, o naţiune sau chiar omenirea ca întreg în relaţia sa cu natura, resimte centricitatea ca pe o componentă puternică a viziunii şi motivaţiei sale.

Totuşi, destul de curând, individul sau grupul centrat în jurul propriului eu este obligat să admită că propriul centru este doar un centru printre altele şi că puterile şi nevoile altor centre nu pot fi ignorate fără pericole. Această concepţie despre lume, mai realistă, completează tendinţa centrică cu una excentrică. Tendinţa excentrică reprezintă orice acţiune a centrului primar îndreptată spre un scop exterior sau mai multe astfel de scopuri şi ţinte. Centrul primar atrage sau respinge aceşti centri externi şi centrii externi, la rândul lor, pe cel primar.

Se va vedea că interacţiunea celor două tendinţe reprezintă o sarcină fundamentală a vieţii. Raportul corect între cele două trebuie stabilit pentru existenţă în general, precum şi pentru fiecare confruntare dintre centrii interni şi externi. Activitatea fiecărei tendinţe în sine ar fi în mod artificial unilaterală. Ea ar reprezenta o stare de libertate facilă, dorită de minţile naive, dar intolerabilă pe o perioadă mai lungă, lipsită de încercările fundamentale ale vieţii. Tensiunea dintre cele două tendinţe antagonice, încercând să ajungă la un echilibru, este chiar esenţa experienţei umane, tot astfel oricare formulă artistică ce nu reuşeşte să facă faţă încercării ne va apărea insuficientă. Nici autocentralizarea totală, nici totala supunere faţă de puteri externe nu pot face posibilă o imagine acceptabilă a motivaţiei umane.

---

[1] Îmi cer scuze pentru că nu am adoptat practica folosirii pronumelor feminine alături de cele masculine. Sunt întru totul pentru eradicarea rămăşiţelor verbale ale discriminării sexelor de îndată ce limba va reuşi să ne ofere o soluţie acceptabilă. Legea chibzuinţei însă, atotputernică în ştiinţă şi artă, îmi interzice să introduc diferenţieri pe care propoziţia nu le cere. Nici un scriitor nu-şi poate permite să spună : „El muşcă stânga sau dreapta care-l hrăneşte”.

În ce mod ar putea înfăţişa artele o atare temă? Din fericire, centricitatea şi excentricitatea sunt relaţii spaţiale, după cum ne-o arată chiar numele lor. Ele sunt baza lumii fizice şi mentale şi sunt uşor reprezentate prin forme vizuale. Mai mult şi poate mai important este faptul că, din moment ce relaţiile psihologice pe care arta este chemată să le reprezinte sunt aspiraţii motivate, imaginile trebuie şi ele să redea acţiunea unor forţe direcţionate. Aceasta este problema de bază.

Formele desenate pe hârtie sau pictate pe pânză, ca şi cele realizate din diferite materiale în sculptură şi construcţii, sunt în şi prin sine nu numai imobile din punct de vedere fizic, dar şi statice, nefiind animate de forţe însufleţitoare. O minge de lut nu se dilată şi nu se contractă şi nici chiar desenul unei săgeţi nu se îndreaptă nicăieri. Se pot vedea astfel de forme în ceea ce noi numim o modalitate încărcată sau săracă – o viziune limitată la dimensiunile ei pur spaţiale. Viziunea statică este satisfăcătoare şi chiar utilă anumitor scopuri. Geometria, de exemplu, se ocupă numai de relaţiile spaţiale şi, prin urmare, un cerc nu este decât o figură cu anumite dimensiuni; la fel şi o linie dreaptă. Chiar şi în artă, după cum vom vedea, astfel de forme pure servesc unor scopuri utile, mai ales celui de a susţine ordinea vizuală.

Expresia artistică are totuşi nevoie de forme profund dinamice. Dacă trebuie să descrie experienţa umană, acestea trebuie să fie însufleţite. Aici avem din nou noroc. Deşi imaginile optice proiectate pe retina ochiului nostru au aceeaşi fermitate statică a obiectelor ale căror suprafeţe le reflectă, nu putem spune acelaşi lucru despre duplicatele lor obţinute electrochimic de sistemul nervos. Acestea sunt mult mai în natura respectivelor procese, la fel şi echivalentele lor în conştiinţă, adică în percepţia vizuală. În viziunea matură necesară expresiei artistice, toate formele sunt configuraţii de forţe[2]. În practică, acest fel de a privi lumea este familiar oricărei persoane deschise către experienţa artei. De fapt, este un lucru firesc pentru toţi oamenii, de exemplu, pentru copii, a căror vedere nu a fost degradată prin folosirea exclusivă pentru informaţie şi identificare. Din punct de vedere teoretic însă e lesne de abandonat tradiţionala apreciere că lumea vizuală n-ar fi decât o aglomerare de lucruri statice. Ne-ar putea folosi aici să ne aducem aminte de imaginea schimbată a lumii fizice pe care ne-o pun la dispoziţie fizicienii secolului nostru. Vechea distincţie între masă şi energie a fost înlăturată de o concepţie unică, conform căreia universul este alcătuit doar din modele de energie. Ceea ce ne apare ca masă, ceea ce numim lucru sau obiect, nu este decât un câmp de energie.

În mod asemănător, lucrurile pe deplin percepute ne apar ca nişte configuraţii de forţe şi această dinamică a viziunii noastre ne dă posibilitatea să facem dreptate eforturilor mentale şi fizice reprezentate în operele de artă. Prin urmare, dacă dorim să descriem structura compoziţională, elementele de pornire nu sunt lucruri sau forme, ci vectori.

---

[2] Pentru o discuţie mai detaliată asupra forţelor vizuale, vezi Arnheim (1974, pp. 16 şi urm. şi cap. 9).

## Vectorii şi ţintele lor

Pentru scopul nostru, un vector este o forţă trimisă ca o săgeată dintr-un centru de energie într-o anumită direcţie[3]. Când un sistem este liber să-şi răspândească energia în spaţiu, el îşi trimite vectorii de jur-împrejur, în mod egal, ca razele provenite dintr-o sursă de lumină. Modelul simetric radial rezultat este prototipul *compoziţiei centrice* (figura 1). În natură el este cel mai bine întruchipat de formele sferice ale planetelor şi stelelor, dar se găseşte şi în fulgii de zăpadă sau în radiolarii microscopiei. Goethe remarca în aforismele sale despre geologie: „Orice lucru întruchipând în sine o anumită libertate îşi caută împrejur forma".

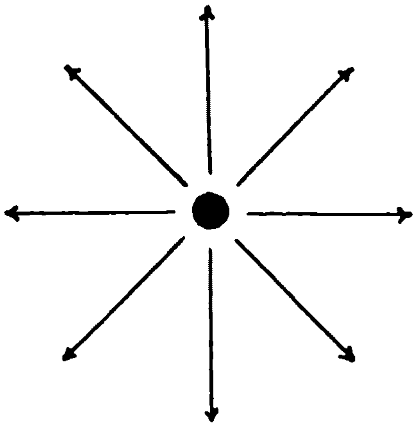


Figura 1

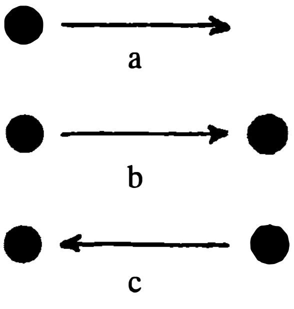


Figura 2

---

[3] Vectorii se referă atât la situaţiile fizice, cât şi la cele mentale. În cartea de faţă termenul se referă la amândouă. Primul psiholog care a discutat despre vectori a fost Kurt Lewin (1935), p. 81.

Modelul radial poate fi analizat într-o multitudine de vectori, fiecare dintre ei pornind din centru şi trimiţându-şi energia în spaţiu (figura 2a). În funcţie de puterea sa, fiecare activitate se va desfăşura la o distanţă mai mică sau mai mare de centru.

Până acum ne-am ocupat doar de manifestarea pur centrifugală. O situaţie diferită apare atunci când un al doilea obiect este introdus în apropierea primului. Am putea spune că, deoarece centrul originar răspunde prezenţei altuia, o orientare centrică se schimbă într-una excentrică (figura 2b). Sistemul centric primar nu mai este unic ; el recunoaşte existenţa altor centri, acţionând asupra lor şi suportând la rândul său acţiunea acestora. Aici avem prototipul celui de-al doilea sistem, acela al *compoziţiei excentrice*.

Când centrul prim se focalizează asupra unui al doilea centru, natura vectorului reprezentat de săgeata noastră se schimbă. Nu mai este o radiaţie pasivă a energiei eliberate în spaţiul gol, ci mai degrabă o tendinţă cu ţel clar, o încercare de apropiere care ar putea să fie prietenoasă ca o aspiraţie sau ostilă precum un atac. Puterea centrului prim se mai poate manifesta ca o atracţie magnetică, caz în care direcţia vectorului se schimbă (figura 2c).

Chiar dacă centrul iniţial admite că nu este singur pe lume, poate încă să privească situaţia într-un mod în întregime centrat pe sine, centrul prim fiind conceput ca un element generator al întregii activităţi, dar care suferă pasiv, în timp ce al doilea centru este doar o ţintă sau o victimă rănită. Făcând un pas înainte către o apreciere mai realistă a situaţiei, centrul secund este recunoscut drept centru de energie de sine stătător. Centrul prim ajunge să conştientizeze faptul că se află sub acţiunea unei puteri din afară atunci când este atras sau apropiat.

Dacă noi, ca spectatori din exterior, decidem schimbarea subordonării, identificându-ne cu centrul secund, transformându-l în centru prim, întreaga dinamică a situaţiei se inversează, iar ţinta devine element fondator.

Am ajuns la noţiunea de vector derivându-l ca detaliu sau element din modelul radial primar al unui centru care împrăştie energie în toate direcţiile. Centricitatea premerge întotdeauna. Acest lucru este valabil din punct de vedere fizic, geometric şi psihologic. Aş menţiona aici faptul biologic referitor la dezvoltarea embrionară a sistemului nervos, şi anume că celulele nervoase cresc întâi ca entităţi independente şi doar mai apoi trimit axioni lineari pentru a stabili comunicarea cu vecinii lor. Un alt exemplu, foarte diferit, al priorităţii sistemului central poate fi ilustrat printr-un desen după Paul Klee (figura 3). Secţiunea prin pământ arată un sistem centric, organizat în jurul propriului nucleu prin focalizarea forţei gravitaţionale. Gravitaţia subjugă tot ce aparţine corpului sferei, inclusiv toate lucrurile vii şi anorganice de la suprafaţa sa şi din această atmosferă. Această viziune a întregii planete nu este totuşi cea firească pentru noi, oamenii care locuim pe pământ. Atitudinea noastră este puţin ambiguă. Atracţia la care suntem supuşi poate fi percepută cu greutate ca fiind o proprietate inerentă masei propriilor noastre corpuri. Această masă trage în jos ca un vector care porneşte din corp ca prim centru – o concepţie centrică ce ignoră existenţa puterii de atracţie exterioare.

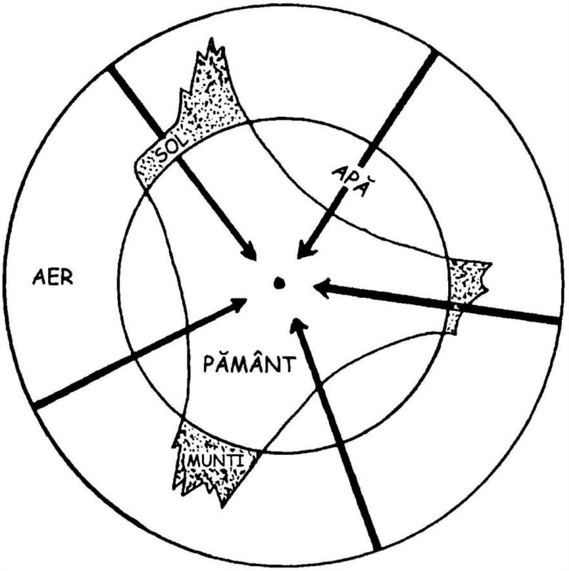


Figura 3 (după Klee)

Totuşi, mai puţin îngust şi mai puţin modest, recunoaştem puterea excentrică a gravitaţiei care ne atrage în jos. Ca răspuns, ne luptăm să ne eliberăm de forţa coercitivă a condiţiei noastre pământene, încercând să ne înălţăm, având înălţarea drept obiectiv excentric, ţel explicit al strădaniei noastre. După cum vom vedea, această luptă tensionată constituie o componentă vitală a expresiei artistice, pentru că ea dramatizează conflictul atotcuprinzător dintre forţele care încearcă să ne tragă în jos şi propria noastră strădanie de a le învinge.

În acest caz, lumea experienţei noastre imediate devine parţială şi îngustă. Neconsiderându-ne nicidecum particule exterioare ale sistemului centric terestru, fiecare dintre noi transferă centrul primar în propriul corp – un centru legat de o forţă de bază veşnic prezentă. Limitarea îngustă a mediului nostru înconjurător modifică de asemenea natura spaţiului nostru în mod fundamental. În locul unui sistem de vectori radiali, orientaţi către centrul pământului, percepem un sistem de verticale paralele, aşa cum ne indică un alt desen al lui Paul Klee (figura 4). Un fir cu plumb stabilind verticala ne arată că în cazul în care operăm măsurarea orientării cu precizie infinitezimală, zidurile din stânga şi din dreapta unei clădiri converg către centrul pământului; dar din motive practice ele sunt paralele. Rezultă că domeniul sistemului excentric este adesea exprimat prin rânduri sau grupuri de verticale. Paralelismul în cauză se regăseşte în ansamblurile de coloane sau de copaci sau în aglomerările umane.

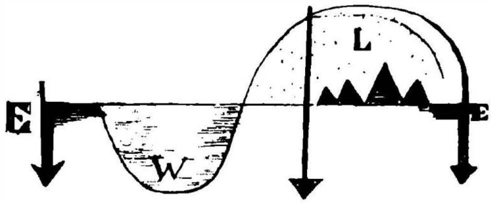


Figura 4
Paul Klee, desen din *Unendliche Naturgeschichte*, p. 33

Mulţumiri Editurii Schwabe & Co., Basel, pentru permisiunea de a utiliza acest desen

Ar trebui să fim cât se poate de recunoscători acestei concepţii mai mărginite asupra spaţiului, pentru că, transformând convergenţa în paralelism, lumea noastră s-a simplificat de o manieră absolut salutară. Ea ne dă posibilitatea de a structura spaţiul vital cu o reţea de paralele verticale suplimentate de paralele orizontale şi astfel ne furnizează instrumentul cel mai simplu şi mai perfect pentru orientarea spaţială pe care mintea ar fi putut să-l inventeze. Imaginaţi-vă câte complicaţii s-ar fi ivit în domeniul matematicii şi în soluţionarea treburilor noastre zilnice dacă Descartes ar fi trebuit să construiască geometria sa analitică fundamentală pe un cadru de raze convergente. Şi amintiţi-vă totodată că a fost nevoie de un Einstein pentru a înţelege un univers care nu se conformează grilei carteziene.

Reţelele de acest tip pot fi alcătuite din vectori care îşi desfăşoară acţiunea dinamică pe verticală şi orizontală, dar pot fi şi simple coordonate ale unei şarpante ordonatoare, doar în sensul indicat mai sus. Aici mă pot referi la utilitatea formelor geometrice mai înainte pomenite. Grila din geometria analitică nu este dinamică şi tot astfel grila care ne permite să definim locuri şi relaţii spaţiale pe hărţile geografice. Similar, tramele implicite din pictură şi arhitectură ne ajută să creăm o ordine vizuală, deci un scop compoziţional important.

Chiar dacă astfel de reţele prind viaţă ca elemente ale expresiei artistice, se cuvine să fie totuşi percepute ca vectori. Gândiţi-vă la diferenţa dintre străzile din Manhattan, dispuse, de dragul ordinii, ca o reţea de căi goale şi apoi aceleaşi căi populate de şiruri de oameni şi vehicule îndreptându-se fiecare în direcţia lui, în toate cele patru direcţii. O diferenţă asemănătoare există între simplele şarpante ordonatoare în compoziţia artistică şi arterele impulsionate de energia vizuală direcţionată.

## Interacţiunea sistemelor

Aşadar, întorcându-ne la cele două sisteme spaţiale în discuţie – centric şi excentric –, le putem reprezenta în două feluri. Figura 5 le arată ca simple şarpante ordonatoare, atât izolate, cât şi combinate. Cercurile concentrice oferă un model de aranjare a lucrurilor în jurul unui centru comun. Reţeaua de paralele care formează unghiuri drepte ne ajută la localizarea fragmentelor într-un spaţiu omogen în care nu iese în evidenţă un punct anume. Combinaţia celor două într-un singur model prezintă avantajele ambelor, dar este afectată de complicaţiile apreciate de toţi cei care au încercat să se descurce pe harta străzilor oraşului Washington, DC.

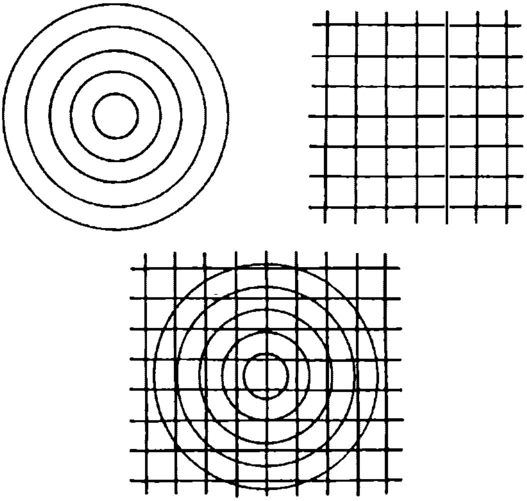


Figura 5

Figura 5 poate fi considerată cadrul în care compoziţia propriu-zisă îşi desfăşoară vectorii. Structurată în acelaşi fel, figura 6 prezintă versiunea dinamică a sistemelor noastre combinate. Sistemul central este acum un aranjament de vectori ce radiază din centrul lor comun în spaţiu. În practică, acest sistem nu are nevoie de completări. Poate fi doar un vector care se raportează la propriul centru în acest fel sau pot fi mai mulţi. Al doilea sistem este reprezentat printr-o reţea de vectori paraleli care se îndreaptă către sau dinspre centrii externi de atracţie sau respingere. Din nou ne aflăm în faţa unei schematizări a ceea ce are loc în practică. De fapt, astfel de reţele sunt rare, atât în natură, cât şi în artă, deşi ele au o largă răspândire în arhitectură. În general, vectorii excentrici apar în orice număr şi pot fi orientaţi către ţinte exterioare pluridirecţionale. Figura 6 ne arată, de asemenea, combinarea celor două modele de forţe într-o singură structură.

Astfel, în figura 5 vedem ordinea spaţială căreia i se conformează forţele de compunere, în timp ce figura 6 schematizează comportamentul acestor forţe compoziţionale înăuntrul şarpantei date. În ambele cazuri, combinarea a două modele disparate face ca relaţia să fie destul de complicată. În cadrul ordinii spaţiale, ea face posibilă prezenţa simultană a spaţiului focalizat şi omogen, dar complică ordinea prin crearea unei relaţii înşelătoare între curbe şi linii drepte. În cadrul dinamicii vectoriale, ea produce tensiunea şi conflictualitatea dorită de artist în cazul în care reprezintă un comportament autocentrat în căutarea unui *modus vivendi* cu manifestarea centrifugă.

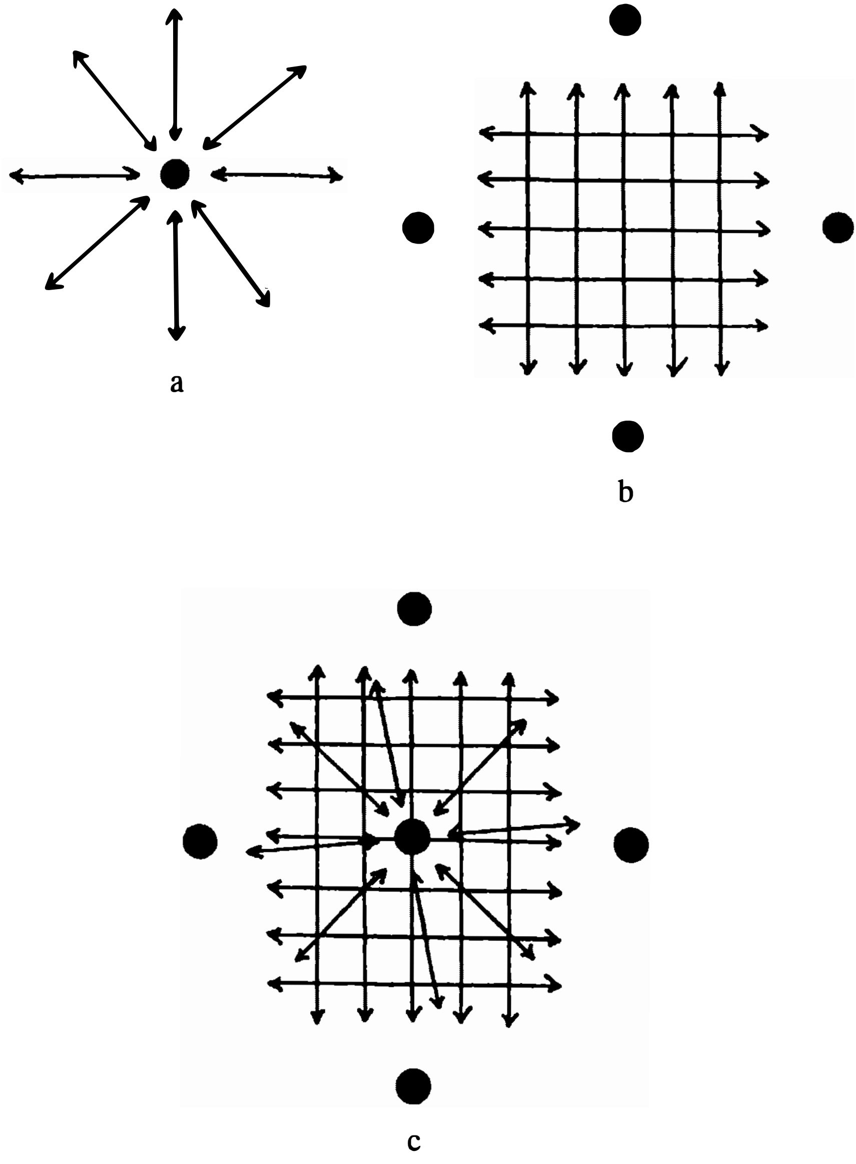


Figura 6

Vom vedea că în aproape toate cazurile practice funcţionează atât sistemul centric, cât şi cel excentric. Coeficientul de corelare a acestora variază însă foarte mult. Ar fi folositor să dau aici două exemple în care fie un sistem, fie celălalt predomină în mod evident. Schiţa din figura 7 provine de pe o mandală japoneză de prin anul 1000 d.Hr. Opt Buddha şi Bodhisattva o înconjoară pe zeitatea supremă, Vairocana, din care radiază energia creatoare de jur-împrejur. Ierarhia religioasă este exprimată prin dominarea sistemului centric al compoziţiei. Singura concesie făcută sistemului excentric este aceea că toate figurile, deviind de la modelul radial, capătă o poziţie verticală. Prin urmare, ele îşi mărturisesc dependenţa de atracţia externă a gravitaţiei a cărei influenţă este astfel negată de rotunjimea centrică a mandalei.

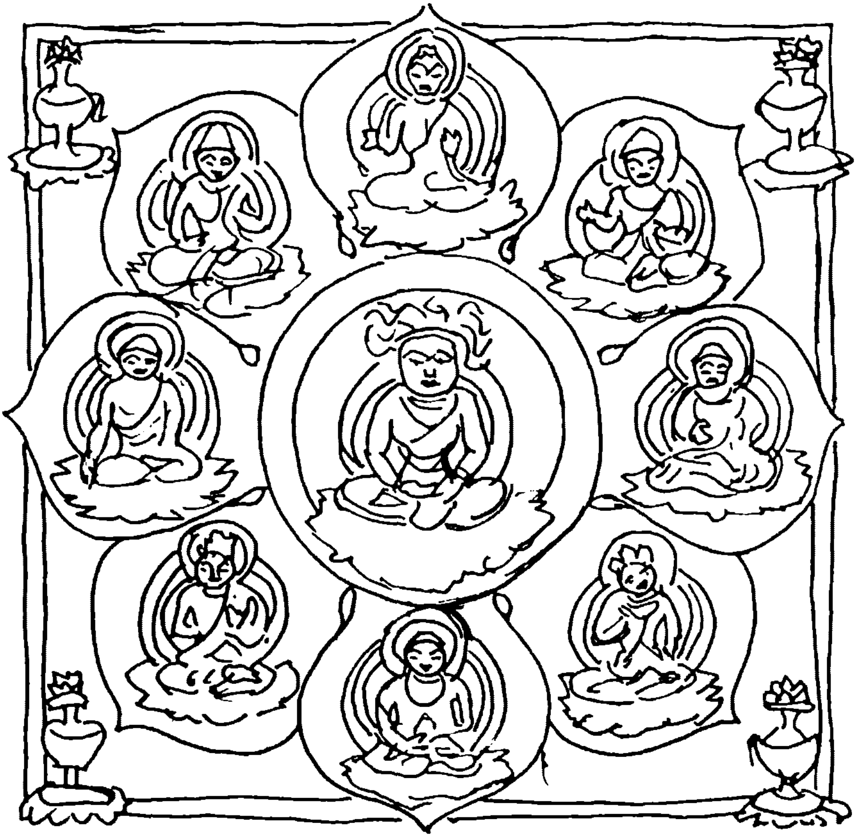


Figura 7

O relaţie de tip opus se impune în două mozaicuri bizantine din secolul al VI-lea aflate în biserica San Vitale din Ravenna, dintre care unul este prezentat în figura 8. Pe cei doi pereţi ai absidei sunt înfăţişaţi împăratul Iustinian şi soţia sa, fiecare cu câte o suită. În ambele mozaicuri un grup de figuri verticale susţine bolta capelei ca un şir de coloane. Verticalitatea indică dominarea sistemului excentric care leagă figurile de bază şi le face să răspundă printr-o mândră elevare în direcţia opusă. Acest aliniament de figuri asemenea unor coloane ar arăta mai degrabă ca nişte îngrădituri, dacă nu ar fi legat de un centru localizat în fiecare caz în figura imperială. Împărăteasa Teodora, *prima inter pares* se distinge prin coroană, bijuterii şi aureolă şi este ocrotită de cupola de deasupra capului ei. Figura împăratului de pe zidul opus este scoasă în evidenţă în mod similar.

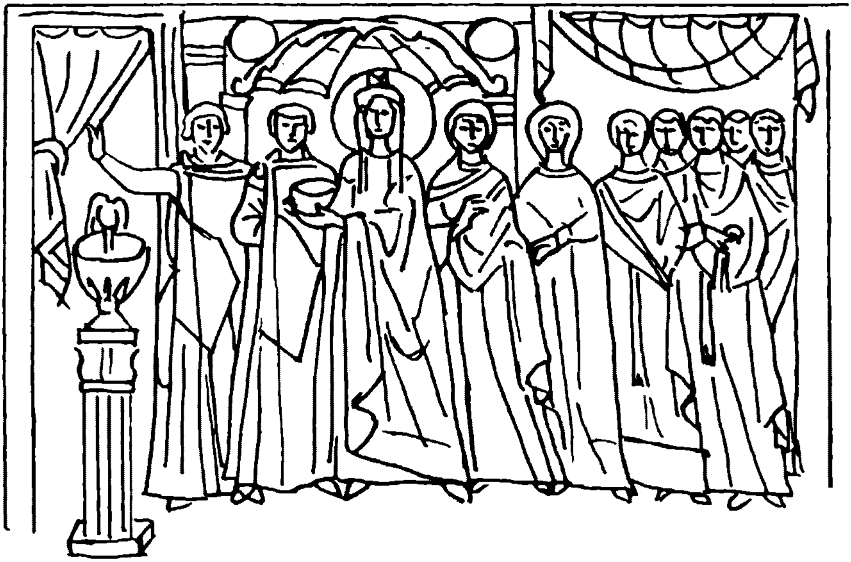


Figura 8

O comparaţie a acestor exemple dă la iveală diferenţa izbitoare dintre cele două sisteme compoziţionale. Mandala japoneză celebrează puterea figurii centrale în jurul căreia este organizat întregul tablou. Mozaicurile bizantine, limitate la o funcţie de susţinere în contextul arhitectonic mai larg al absidei, se raportează la forţele externe care atrag în jos figurile umane, permiţându-le totuşi să se înalţe în scopul susţinerii construcţiei sacre.

Între cele două extreme se întinde o întreagă bogăţie de interpretări artistice posibile prin variatele combinaţii ale celor două sisteme compoziţionale.

# Capitolul II

# Centrii şi rivalii lor

Cuvântul *centru* se referă la mai multe lucruri. Două sensuri evident diferite ale termenului derivă din cele înfăţişate în primul capitol. În sens dinamic, un centru este un focar de energie din care radiază vectori înspre mediul înconjurător. El este şi un loc în care vectorii acţionează concentric. Atât timp cât prin centru înţelegem doar un centru de energie, locul său poate fi ignorat. Totuşi, de îndată ce ne referim la relaţii între părţi, ne apare un sens cu totul diferit: acum cuvântul *centru* se poate referi la ceea ce îşi are locul în mijloc.

## Geometric şi dinamic

Să luăm drept exemplu din arhitectură patru clădiri aranjate simetric, ca în figura 9. Pătratul delimitat de cele patru clădiri are un centru care poate fi determinat geometric. Prin urmare, el serveşte doar ordinii spaţiale. Dacă li s-ar cere muncitorilor să plaseze o staţie în mijlocul pătratului, ei ar determina centrul măsurând distanţa sa faţă de fiecare clădire. În mod asemănător, grupul de cercuri concentrice din figura 5 are un centru pur geometric.

Oricare situaţie de acest fel poate fi totuşi privită dinamic. Pentru scopuri artistice este chiar *necesar* să fie văzută astfel. Când situaţia din figura 9 este privită ca un câmp de forţe vizuale, cele patru clădiri devin centri de energie care îşi emit vectorii în foarte multe direcţii. Cele patru grupuri de vectori constituie împreună un câmp supus unei lupte pentru echilibru. Orice stare de echilibru în care vectorii unui câmp se compensează unul pe celălalt implică stabilirea unui centru – ca, de exemplu, atunci când greutăţile de pe talerele unei balanţe se cumpănesc în jurul centrului instrumentului. Astfel, un centru dinamic îşi face apariţia în pătratul arhitectural prin chiar prezenţa celor patru clădiri. Un astfel de centru poate să coincidă cu centrul geometric al câmpului, cele două tinzând către o corelare strânsă.

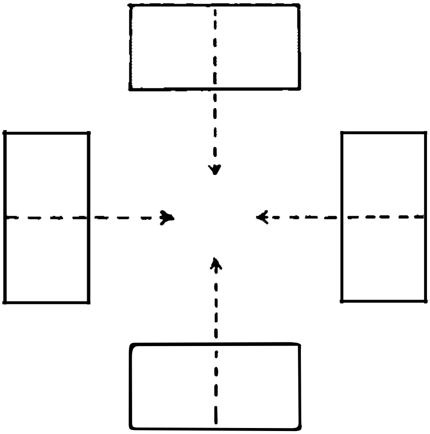


Figura 9

Un centru dinamic este invariabil prezent în orice câmp vizual. Poate fi marcat concret sau creat indirect, prin inducţie perceptivă. Simţul vizual îl situează intuitiv, proces care poate fi înţeles prin analogie cu un proces fizic asemănător. Să presupunem că cineva doreşte să determine centrul unei bucăţi de placaj. Dacă bucata are o formă geometrică simplă, se poate determina centrul prin măsurători. Când forma este neregulată, centrul său dinamic poate fi găsit în modul arătat în figura 10. Bucata de placaj este suspendată mai întâi de un punct şi apoi de altul, aproape de conturul său. Locul în care verticalele lăsate să cadă din punctele de suspensie se intersectează este centrul de greutate al obiectului, centrul său dinamic.

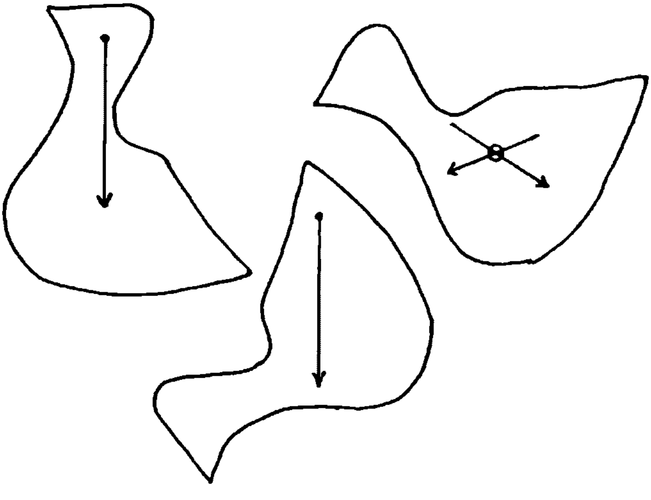


Figura 10

Se poate obţine acelaşi rezultat echilibrând un obiect plat pe vârful degetului; procedând astfel, căutăm intuitiv locul în care forţele care trag obiectul în jos se ţin în echilibru. Acest proces de testare a forţelor fizice prin senzaţia chinestezică este asemănător cu testarea comportamentului forţelor vizuale prin explorare perceptivă şi descoperirea astfel a centrului dinamic al formei sau configuraţiei.

În această carte, diferitele sensuri ale termenului *centru* ar putea crea confuzie. Voi încerca să clarific în fiecare caz dacă vorbesc despre un focar de energie sau despre un punct median. După cum menţionam, mai intervine şi diferenţa dintre un loc efectiv marcat, de exemplu, printr-un punct negru în mijlocul unui cerc – caz în care centrul are o „prezenţă retiniană” – şi un centru determinat pur şi simplu prin inducţia perceptivă. Un cerc gol la care privim se organizează în jurul unui centru ca parte a ceea ce „vedem”, chiar dacă acel centru nu figurează efectiv în proiecţia optică a cercului pe retina ochiului nostru. De fapt, nici măcar nu putem sesiza structura unei astfel de forme fără să o vedem organizată în jurul centrului său. Imaginaţi-vă, de exemplu, pe cineva desenând mecanic un pentagon, prin unirea a cinci linii la fel de lungi, aşezate una faţă de alta la un unghi de 108°. Va avea o surpriză structurală atunci când capetele se vor uni. Pentagonul va apărea ca o figură centrică simetric organizată în jurul mijlocului său. Vom vedea că şi cele mai complexe structuri, atât timp cât sunt limitate din punct de vedere spaţial, sunt organizate în jurul unui centru implicit şi că, fără o referire la acel centru, nu poate fi înţeleasă o structură vizuală a modelului.

Adăugaţi la această complexă stare de lucruri o altă variantă; un centru, aşa cum este marcat de un proiectant sau artist, poate fi un simplu punct, dar poate lua şi oricare altă formă sau o mulţime de forme. Ca sursă sau ţintă a acţiunii dinamice, orice obiect vizual este un centru. Vă veţi convinge că atunci când m-am apucat să vă povestesc istoria centrului nu m-am ocupat de o problemă uşoară.

## Atracţia gravitaţională

Planeta pe care trăim este dominată de forţa gravitaţiei. Prin urmare, centrul geometric al pământului este şi centrul său dinamic. Din punct de vedere fizic, centrul gravitaţional domină inevitabil în toate finalităţile practice. Strict vorbind, orice obiect reprezintă un astfel de centru, dar, de fapt, bineînţeles că o persoană nu este atrasă în mod semnificativ de clădirea lângă care se află. Nici corpul său nu exercită o atracţie aproximabilă faţă de merele din fructiera de alături.

Noi privim situaţia din perspectiva umană care ne este proprie, adică din punctul de vedere al creatorilor mici care trăiesc pe faţa pământului. Dacă nu eşti geolog, te poţi considera centrul primar faţă de care centrul gravitaţiei din miezul pământului reprezintă o forţă excentrică, chiar dacă este cea mai puternică dintre toate în jocul forţelor existente. Putem să o simţim nu ca pe o atracţie din afară, ci ca pe o greutate – o proprietate a propriului nostru corp. Greutatea este percepută ca o forţă activă care ne trage în jos. Chiar şi aşa, ea nu este simţită ca aflându-se sub controlul nostru. Este o povară cu care trebuie să ne împăcăm. Orice iniţiativă de mişcare trebuie să învingă inerţia inerentă greutăţii.

Învingerea rezistenţei greutăţii este o experienţă fundamentală a libertăţii umane. Păsările şi insectele ce zboară prin aer îşi etalează triumful asupra obstacolului greutăţii. Pentru percepţia spontană naivă, mişcarea este privilegiul corpurilor vii, în timp ce corpurile moarte sunt imobilizate de propria greutate.

Coborârea unei pante, căderea sau prăvălirea sunt percepute chinestezic ca o acceptare a propriei greutăţi. Suntem traşi în jos de o forţă situată în centrul propriului nostru corp. Dar o astfel de mişcare descendentă s-ar putea să ne ofere o concepţie diferită asupra situaţiei dinamice, şi anume aceea de a fi atraşi de o putere externă, localizată în pământul de sub picioarele noastre. Din punct de vedere fizic, greutatea şi atracţia gravitaţională sunt acelaşi lucru. Din punctul de vedere al percepţiei, ele sunt înrudite, dar diferite. Printr-un efort mental special pot conştientiza această concepţie mai sofisticată. Stând în poziţie verticală, pot să mă las tras în jos de podeaua de sub picioare. Acest lucru implică golirea corpului de propria-i greutate. Mă simt ca o simplă păstaie. Toţi muşchii mi se relaxează. Membrele şi trunchiul nu mai răspund decât la atracţia de dedesubt. Această abandonare a atributelor sinelui ce înseamnă centrul activităţii pune persoana – şi orice alt lucru de pe pământ – la discreţia puterilor excentrice externe.

Atracţia gravitaţională dominantă face ca spaţiul în care trăim să fie asimetric. Din punct de vedere geometric, nu există nici o diferenţă între „sus" şi „jos"; din punct de vedere dinamic, diferenţa este fundamentală. În câmpul forţelor predominante din spaţiul nostru vital, orice mişcare ascendentă cere investirea unei energii speciale, în timp ce mişcarea descendentă poate fi realizată pur şi simplu prin cădere liberă sau prin îndepărtarea oricăror suporturi care menţin obiectele să nu cadă.

Oamenii percep asimetria dinamică sau anizotropia spaţiului cu ajutorul a două simţuri: chinestezic şi vizual. Efectul fizic al gravitaţiei este perceput ca tensiune a muşchilor, tendoanelor şi a încheieturilor corpului. Vizual, lumea este plină de o atracţie descendentă similară, a cărei influenţă asupra caracterului dinamic al lucrurilor pe care le vedem poate fi ilustrată de diferenţa între ceea ce se întâmplă din punct de vedere vizual pe suprafeţele orizontale şi pe cele verticale. Comparaţi ceea ce se întâmplă cu simpla imagine a crucii în fiecare poziţie (figura 11). Din punct de vedere geometric, ele sunt identice. Nu există nici o diferenţă în ceea ce priveşte sensul în care sunt orientate faţă de centrul de control al atracţiei gravitaţionale. Vizual, dinamica lor diferită face totuşi din ele două figuri foarte diferite.

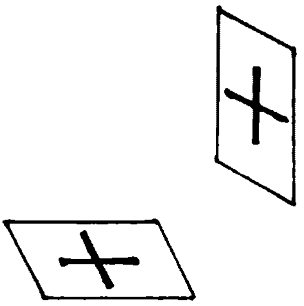


Figura 11

Crucea orizontală mărturiseşte propria-i simetrie geometrică. Cele două bare îndeplinesc aceeaşi funcţie, iar punctul în care se intersectează este, evident, centrul de echilibru al figurii. În planul orizontal, toate direcţiile spaţiale sunt permutabile, cu excepţia cazului în care li se conferă un anumit rol. Din moment ce toate punctele figurii orizontale au aceeaşi relaţie cu baza, cele două bare se echilibrează una pe cealaltă şi, prin urmare, stabilesc centrul în jurul căruia forţele configuratoare sunt uniform distribuite. Sistemul centric domină fără discuţie. Dacă cineva ar dori să întărească această simetrie, ar putea străpunge centrul ca o axă verticală. Acest lucru ar întări structura fără să intre în contradicţie cu ea.

Cât de diferit este efectul perceptiv al aceleiaşi figuri în poziţie verticală ! În acest caz, o axă verticală a simetriei, şi anume bara verticală a crucii, devine o coloană vertebrală a figurii. Faţă de axa verticală, bara orizontală se întinde de o parte şi de cealaltă, ca ramurile unui copac sau braţele unui om. Centrul sparge unitatea barei orizontale şi o transformă într-o pereche de aripi simetrice. Prin contrast, cea verticală abia sugerează încrucişarea. Întărită de vectorul gravitaţional care străbate câmpul vizual, ea dăinuieşte ca unitate nefragmentată pentru care nu se impune un anumit loc de încrucişare. Simetria geometrică centrică este redusă mai degrabă la una bilaterală de asimetria câmpului vizual. Cele două părţi, superioară şi inferioară, ale coloanei vertebrale îndeplinesc funcţii vizuale diferite. Nu sunt percepute drept simetrice, din moment ce a ajunge sus nu este acelaşi lucru cu a coborî. Prin urmare, logica vizuală cere ca ele să nu fie egale ca lungime. Atunci când ele sunt egale avem o contradicţie vizuală între egalitatea în lungime şi inegalitatea în funcţiuni. Simetria axială a crucii romane serveşte mai bine poziţia verticală decât simetria centristă a crucii greceşti. Când partea de sus a barei verticale este mai scurtă decât cea de jos, diferenţa dă o expresie vizuală diferenţei funcţionale. Ea justifică, de asemenea, un fapt de care ne vom ocupa în curând ; un element din partea superioară a unei structuri poartă o greutate vizuală mai mare decât unul din partea inferioară şi, prin urmare, ar trebui să fie mai mic, pentru a echilibra un element corespunzător din partea de jos.

În timp ce crucea orizontală este pur centrică, numai cea verticală arată centricitatea supusă influenţei sistemului excentric, reprezentată aici de atracţia gravitaţională.

În consecinţă, centrul figurii care era limitat la punctul de intersectare din planul orizontal anexează bara verticală şi o preschimbă într-un centru extins. Toate aceste proprietăţi dinamice atât de evidente în structura simplă a crucii vor fi prezentate acum ca determinante active în compoziţia operelor de artă.

## Centrul vizual inferior

Relieful lui Nobuo Sekine, *Fazele neantului*, arată aproape ca o diagramă făcută să ilustreze interacţiunea a două sisteme compoziţionale. Obiectul rotund fixat în materialul textil şi înconjurat de o structură radială de cute se recomandă drept centru primar, chiar şi numai datorită locului său, aproape de nivelul ochiului privitorului. Centricitatea structurii radiale îl captează într-un fel. Ea adoptă o simetrie bilaterală, ca replică la piatra care atârnă din centrul principal şi acţionează ca reprezentant al forţei gravitaţionale, trăgând în jos obiectul primordial. Relaţia dinamică între centricitatea obiectului principal şi atracţia excentrică exercitată de centrul secundar constituie tema operei. Suntem invitaţi să observăm tipul special al echilibrului în care au fost antrenaţi participanţii la acţiune.

Relieful lui Sekine este agăţat de perete, la o oarecare distanţă de pământ şi, prin urmare, apare întru câtva detaşat de locul vizual al gravitaţiei. Piatra suspendată este mai degrabă un factor reprezentaţional decât unul activ, al gravitaţiei. Dacă opera ar fi înrămată, aşa cum sunt multe reliefuri şi picturi, această detaşare ar apărea şi mai distinct. De asemenea, sculptura îşi arată dependenţa de gravitaţie mai direct atunci când este aşezată pe jos, căci într-o lucrare suspendată în aer, ca o pasăre mobilă, dependenţa sa este mai puţin directă. Dintre toate artele, arhitectura este astfel cel mai ferm ţintuită locului, pe verticală, compoziţia arhitecturală fiind întotdeauna strâns legată de gravitaţie.

Referirile următoare la forţa gravitaţiei, ca un exemplu dominant de centru dinamic în mediul nostru înconjurător, m-au făcut să mă concentrez asupra puterii de atracţie a acesteia. Totuşi, aici ne preocupă centrii perceptibili mai degrabă decât cei fizici, iar centrii perceptibili, după cum ne amintim din capitolul I, sunt alcătuiţi din vectori orientaţi spre exterior, dar şi din vectori orientaţi spre interior. Prin urmare, este necesar să facem o deosebire, ilustrată în figura 12. Vedem aici turnuri mici înălţându-se pe sol. Perceptând fiecare dintre aceste obiecte ca depinzând de un centru propriu, obiectul va apărea ca fiind atras de pământ. Dar obiectele pot fi privite alternativ ca excrescenţe sau prelungiri ale puterii de la bază, ca raze dispuse după modelul radial din figura 1. Uitându-ne la obiectele de pe sol, fie ele copaci sau clădiri, statui sau chiar fiinţe umane în poziţie verticală, le vedem atât ca fiind trase în jos de propria greutate şi deci atrase de pământ, cât şi înălţându-se faţă de sol. Direcţia dominantă depinde de gradul în care propriul centru este perceptibil în obiect.

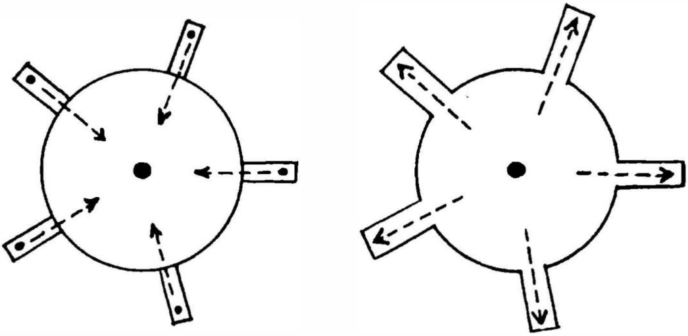


Figura 12

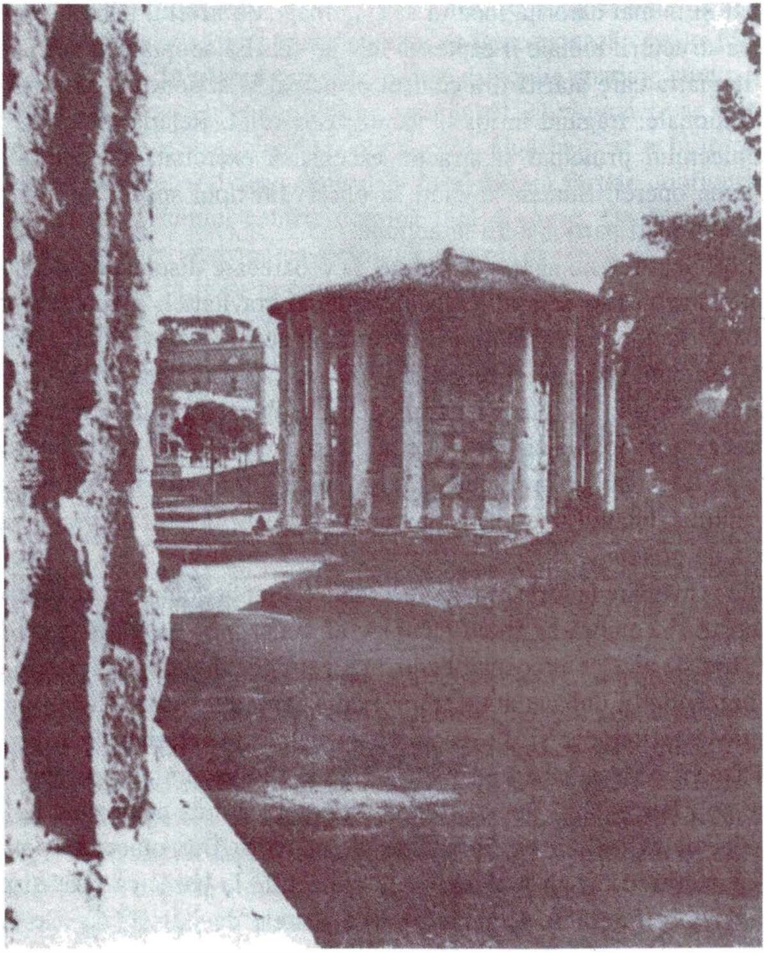


Figura 13
Templul Vestei, cca 100 î.Hr.

Priviţi vertigiile aşa-numitului Templu al Vestei din Roma, situat lângă Tibru (figura 13). Coronamentul originar al vechii clădirii, antablamentul şi acoperişul nu mai există, iar restaurarea lor nepotrivită strică echilibrul originar al arhitecturii. Putem presupune că, pe vremea când clădirea era intactă, coronamentul acesteia era destul de viguros pentru a o face să arate ca un centru prim, cu greutate proprie transmisă în jos datorită şirului circular al celor douăzeci de coloane corintiene. Acum, coloanele se îndreaptă totuşi spre cer, parcă izbind acoperişul artificial înlocuit[1].

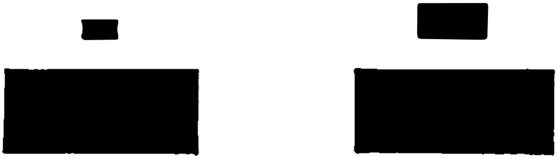


Figura 14

## Variante ale greutăţii

Trebuie să fim pregătiţi pentru o complexitate crescândă a relaţiei dinamice dintre centri. În consecinţă, voi mai prezenta aici câteva observaţii generale asupra condiţiilor ponderii vizuale. Doi factori, mai ales, merită să fie discutaţi :

A. Greutatea sporeşte atracţia ;

B. Distanţa (1) sporeşte ponderea vizuală când percepţia este focalizată asupra centrului de atracţie şi (2) diminuează atracţia când percepţia este ancorată în obiectul avut în vedere.

A. *Greutatea sporeşte atracţia.* Atunci când alţi factori sunt consideraţi egali, cu cât este mai mare greutatea vizuală a obiectelor, cu atât este mai puternică atracţia lor reciprocă. Există aici o analogie între legea fizică care ne spune că forţa de atracţie între obiecte variază direct proporţional cu produsul masei lor. Figura 14 are rolul de a ne arăta că atunci când două obiecte sunt aşezate la aceeaşi distanţă de un centru puternic de atracţie, cel mai mare va fi mai puternic atras. Pe verticală, acest efect dă măsura ponderii părţii superioare. Când un obiect are prea mare greutate vizuală, el trage în jos atât de puternic, încât dezechilibrează compoziţia.

B. (1) *Distanţa sporeşte greutatea vizuală.* Această afirmaţie contrazice ceea ce ştim din fizică. Legea gravitaţiei a inversului pătratului spune că atracţia fizică scade cu pătratul distanţei. Din moment ce atracţia gravitaţională determină greutatea fizică, rezultă că obiectele devin mai uşoare odată cu creşterea distanţei de la centru la

---

1. Pentru dinamica bilaterală a coloanelor, vezi cartea mea despre arhitectură (1977a), p. 48.

pământ. Cu siguranţă, în scopuri mundane, efectul este minimal, dar subînţelege opusul a ceea ce descoperim pe cale vizuală. Când percepţia este ancorată asupra centrului de atracţie, greutatea vizuală *creşte* odată cu distanţa.

Fenomenul corespunde mai mult comportamentului fizic al energiei potenţiale. Energia potenţială inerentă unui obiect creşte când obiectul se îndepărtează de centrul de atracţie. Tot astfel, experienţa vizuală ne informează că într-un tablou, cu cât un obiect este situat mai sus în spaţiul pictural, cu atât ne apare ca fiind mai greu. Acest fapt are loc numai când obiectul este perceput ca ancorat într-un centru de atracţie, mai ale în baza gravitaţională. În asemenea condiţii, obiectul trebuie reprezentat mai mic sau cu greutatea micşorată în alt mod dacă trebuie să posede aceeaşi greutate ca a unui obiect similar din registrul inferior al tabloului. Fenomenul ca atare devine inteligibil imaginându-ne obiectul ca fiind ataşat centrului de atracţie cu un elastic. Cu cât este mai îndepărtat de centru, cu atât are de învins o rezistenţă mai mare, această capacitate de a rezista fiindu-i conferită ca pondere suplimentară.

B. (2) *Distanţa micşorează atracţia*. În lumea vizibilă, greutatea nu este numai un efect al atracţiei externe. Ponderea vizuală este sporită de mărimea, forma, structura şi alte calităţi ale unui obiect dat. Prin urmare, chiar dacă banda elastică din exemplul anterior s-ar rupe, dinamica nemaifiind ancorată la baza de atracţie, ea s-ar repercuta asupra obiectului în sine, obiectul rămânând înzestrat cu o anumită greutate. Obiectul devine centru independent, iar dinamica sa se schimbă în consecinţă. Cu cât creşte distanţa faţă de bază, obiectul pare mai liber. Luaţi, de exemplu, capul unei statui în picioare. Când capul este văzut ca atras de bază, puterea de a se menţine pe sine la o distanţă atât de mare îi sporeşte greutatea. Dar dacă schimbăm dinamica şi vedem capul ca propriul său centru de ancorare, capul se întinde în sus, pentru a se elibera de legătura sa cu pământul. Capul va ridica de fapt figura în întregime, trăgând-o în sus, în limitele puterilor proprii.

Cele două tipuri de percepere a situaţiei, B(1) şi B(2), sunt contradictorii şi reciproc exclusive. Ele nu pot să fie văzute în acelaşi timp de acelaşi privitor, deşi acesta se poate mişca de la una la cealaltă. Din această cauză nu poate fi vorba de o interacţiune directă care ar face ca aceste două feluri de a percepe să se contopească într-o unică imagine convenţională. Mai degrabă oscilarea produce o echilibrare a celor două versiuni opuse.

Un turn înălţându-se deasupra unui edificiu va fi perceput esenţialmente ca un vector centrifugal emanând din centrul masiv al respectivei clădiri. Se va atenua în spaţiu, probabil printr-o descreştere a unei spirale cu vârful îngustat. Deşi o astfel de spirală face clădirea să ajungă la o mare înălţime, locul de amplasare a clădirii va fi apreciat vizual prin principalul său centru de greutate, care poate fi foarte jos. Pentru a arăta importanţa înălţimii sale, turnul trebuie să-şi întărească partea de sus, stabilindu-şi un anumit centru secundar propriu. Turnul zvelt de la Palazzo Vecchio din Florenţa, o clădire cubică şi masivă, ar pune în evidenţă o siluetă de coş de uzină dacă vârful său nu ar fi întărit de galeria în consolă, care îi asigură centrul secundar de care are nevoie (figura 15).

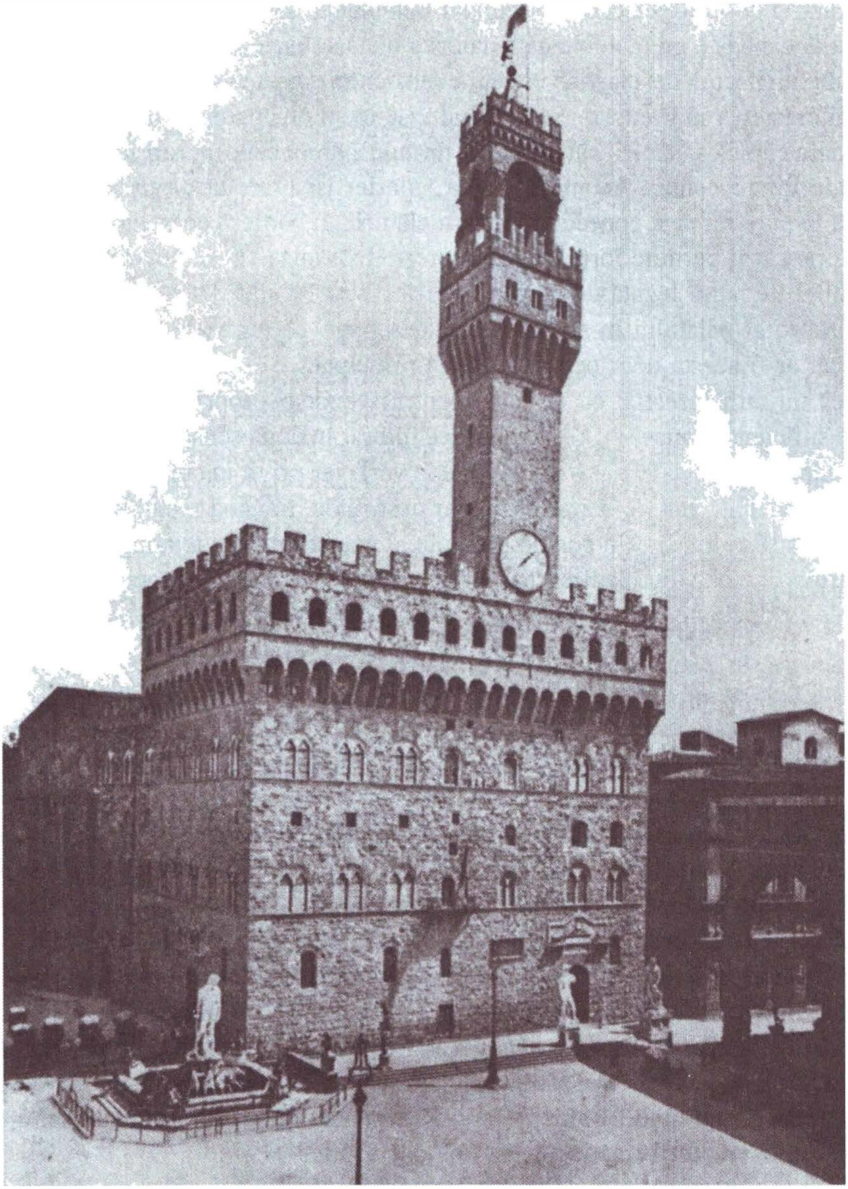


Figura 15
Palazzo Vecchio, cca 1300, Florenţa

Privind ansamblul palazzo-ului, remarcăm ambiguitatea presupusă. Precum un centru primar, el apasă în jos pe pământ sau este atras de el sau ambele. În acelaşi timp, asemenea unei excrescenţe derivate din bază, printr-o mişcare în afară şi ascendentă, se evidenţiază un anumit efect al turnului. Mărimea şi volumul galeriei turnului stabilesc un raport perfect care le echilibrează în contextul ansamblului clădirii.

Percepând galeria drept centru secundar dependent de masa primordială a clădirii, aceasta dobândeşte greutate vizuală datorită distanţei sale faţă de centrul principal de dedesubt. „Efectul de elastic" creează tensiunea sau energia potenţială, având ca rezultat creşterea în greutate. Schimbând însă locul de ancorare al percepţiei noastre de la masa cubică a clădirii către galeria turnului, drept centru propriu-zis, se schimbă şi relaţia dintre centri. Acum greutatea galeriei îşi exercită propria-i putere şi, în măsura în care rămâne conectată la masa clădirii, îi conferă acesteia o putere ascensională pe cât îi permite forţa sa. Ea sporeşte înălţimea centrului secundar în raport cu o altfel de masă legată de pământ. Dacă cineva ar încerca să stabilească centrul de echilibru al palatului în ansamblu, ar descoperi că turnul ridică acel centru mai sus decât ar fi acesta doar pentru clădirea principală.

Dacă un turn înzestrat cu un atare centru secundar propriu nu s-ar sprijini pe o clădire suficient de masivă, ar părea dezechilibrat în două sensuri. Raportat la o bază slabă, centrul secundar ar arăta prea greu la vârf, iar privit în sine însuşi, ar evidenţia o greutate vizuală atât de mare, încât s-ar desprinde, trăgând restul turnului după el, ca pe o coadă de zmeu. Un posibil exemplu al unei asemenea tendinţe de desprindere este turnul cu ceas din clădirea Parlamentului de la Londra, atunci când este privit izolat de clădirile pe care le domină.

## Sculptura şi solul

Cum putem aplica observaţiile noastre la sculptură? Am menţionat mai devreme că relaţia dinamică a sculpturii cu baza asigurată de sol se află undeva între cea a arhitecturii şi cea a picturii. Multe sculpturi sunt aşezate la sol, dobândind o conexiune vizuală nemijlocită cu acesta. Dar rareori o sculptură este atât de ferm înrădăcinată în pământ încât să pară că răsare din el, asemenea clădirilor. Mai adesea şi cu mult mai clar decât arhitectura, o sculptură apare ca un obiect independent, atras de sol şi tinzând către acesta, organizat însă mai ales în jurul propriului centru. Pe de altă parte, sculptura este rareori atât de independentă de bază în măsura în care sunt picturile. Sigur, un mobil Calder poate fi suspendat în spaţiu asemenea unui sistem planetar, dar sculptura cinetică constituie o excepţie.

Relaţia sculpturii cu solul variază odată cu forma sa. În general, lucrările verticale, variaţii ale formei elementare de coloană, sunt foarte evident legate de sol. Când dimensiunea principală este orizontală, corpul sculpturii tinde într-o direcţie paralelă cu pământul şi pare abia atras de el. Tot astfel, o masă foarte compactă, precum cea a formelor de ou ale lui Brâncuşi, pare detaşată de pământ, nu numai pentru că abia îl atinge, ci pentru că opera sa se concentrează irezistibil în jurul unui centru propriu. Deşi susţinută de gravitate, ea se poate desprinde pentru a pluti în spaţiu fără un efort prea mare.

În figura umană, ca subiect favorit al sculpturii, pot fi explorate relaţiile dintre centrii compoziţionali interni ai corpului şi forţele inerente ale bazei. De fapt, relaţia este exprimată mult mai pregnant în dans, unde figura umană, centrată în jurul mijlocului său, este prezentată în interacţiunea mobilă cu forţele ce o atrag către podea. Baletul clasic exprimă iluzia unei victorii umane asupra greutăţii materiale. Dansul modern tinde să sublinieze lupta dintre puterile excentrice care ne trag în jos şi încercările noastre de eliberare spirituală, simbolizată de vectorii ridicării şi săriturii. În sculptură, aceste tendinţe dinamice sunt percepute în formele şi relaţiile obiectelor imobile.

Corpul vertical al romanei Artemis (figura 16) este organizat în jurul centrului său median, indicat în acest caz de pântecul uşor curbat ce se vede sub mijlocul strâns în cordon. Această centricitate este acoperită de întinderea lineară a figurii columnare, care coincide cu direcţia verticală. În cadrul dimensiunii excentrice a figurii[2], centrul realizează o subdiviziune între partea inferioară a corpului, care tinde în jos, şi partea superioară, care se ridică. Picioarele se îngustează înspre partea de jos, până la platforma subţire de sub laba piciorului, apăsând pământul ca şi cum ar fi atrase de el. Coşul pieptului şi capul se ridică mândru degajate faţă de bază. Acest vector îndreptat în sus pare predominant în perceperea figurii în ansamblu, ca ţâşnind din centrul gravitaţional al bazei. Capul, centru puternic în sine, ajută la înălţarea corpului, după cum galeria turnului face să se înalţe Palazzo Vecchio (figura 15). În acelaşi timp, capul legat de pământ prin „efectul de elastic" acţionează ca un capac care împiedică forma să se evaporeze în spaţiul exterior[3].

Alţi centri secundari pot susţine acţiunea de ridicare a corpului. În unele figuri ale lui Gaston Lachaise, această forţă portantă este produsă de sânii mari ai femeilor. *Sfântul Petroniu* al lui Michelangelo (Bologna) ţine în mână un orăşel fortificat care adaugă o greutate vizuală fermă părţii superioare a corpului. Tot astfel, capul Meduzei ţinut de braţul lui *Perseu* al sculptorului Canova (figura 17), asemenea unei console, ajută la înălţarea formei, cumpănind-o totodată în jos printr-o atracţie gravitaţională suplimentară.

Respectivele exemple arată că funcţia ponderii vizuale este mult mai complexă decât ceea ce se întâmplă în plan fizic. În ceea ce priveşte marmura lui Canova, adăugarea capului retezat în partea superioară a corpului face figura mai grea din punct de vedere fizic şi sporeşte presiunea descendentă. Din punct de vedere vizual, această apăsare este contrabalansată de tendinţa capului Meduzei de a acţiona ca un centru independent, ridicându-se ca un balon. Prin urmare, judecând contribuţia greutăţii în anumite opere baroce - de exemplu, unele dintre figurile lui Bernini -, este esenţial nu numai să aplicăm criteriile echilibrului fizic şi să admitem că aglomerarea din partea superioară a operei o face prea grea[4]. Un cal ce se cabrează sau o figură gesticulând şi care s-ar prăbuşi dacă ar fi din carne şi sânge pot fi susţinute în sculptură prin chiar componente care le-ar doborî în realitatea fizică.

---

[2] Cititorii îşi vor aminti că atunci când vorbesc de excentricitate, aici sau în altă parte, termenul se referă la sistemul compoziţional excentric, şi nu la ceva nesigur sau bizar.

[3] Observaţi aici cum faldurile atârnânde ale îmbrăcămintei întăresc legătura figurii cu fondul făcând atracţia gravitaţională direct vizibilă. În comparaţie cu aceste figuri uşor închise, nudurile pot apărea ciudat de detaşate, ca şi cum ar fi suspendate în spaţiu.

[4] Chamberlain (1977) discută sculptura lui Bernini prin relaţia cu statica fizică.

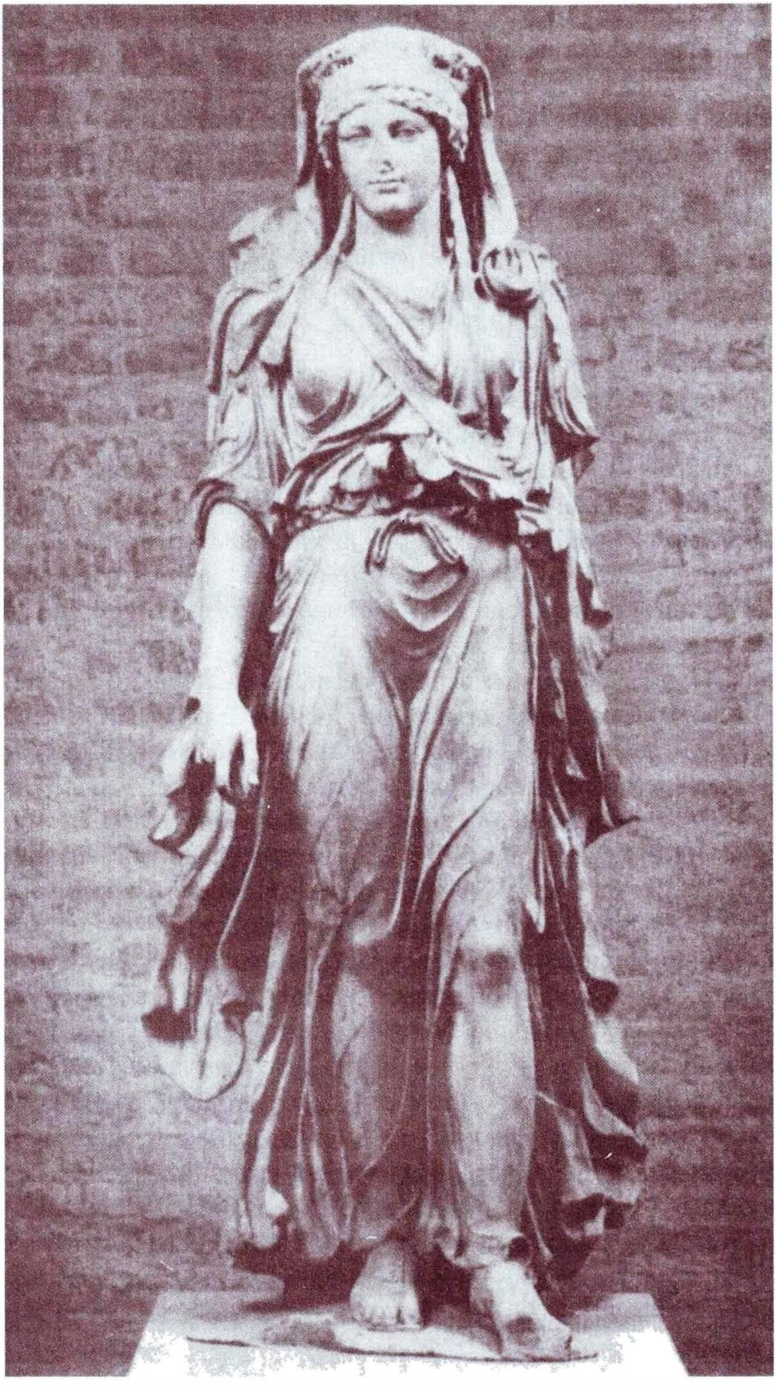


Figura 16

*Artemis*, statuie romană, secolul I d.Hr. Gliptoteca din München

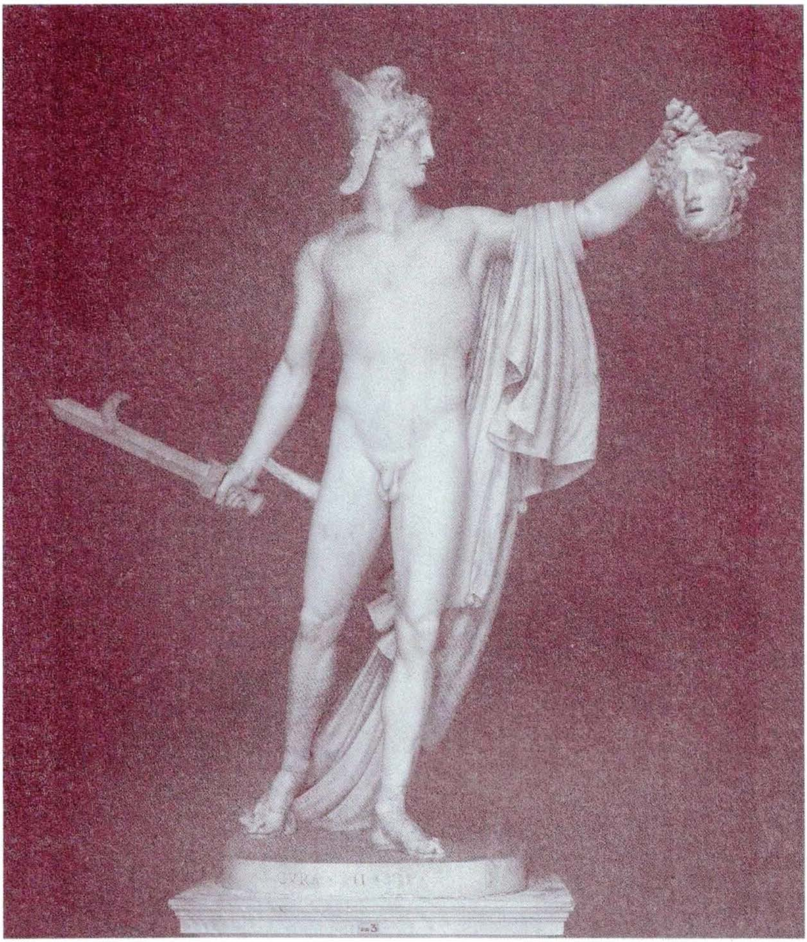


Figura 17
Antonio Canova, *Perseu ţinând în mână capul Meduzei*, 1804-1808.
Muzeul metropolitan de artă, New York

Un cap dominator poate fi destul de puternic pentru a ridica un grup întreg de figuri. În *Pietà* a lui Michelangelo, aflată la Florenţa, capul cu gluga ascuţită a lui Nicodim contrabalansează corpul înclinat al lui Hristos mort (figura 18). Tema forţelor oponente nu are, bineînţeles, nici un echivalent în situaţia fizică ; toate părţile blocului de marmură trag în jos.

La Artemis, îmbrăcămintea accentuează puterea centrului în mijlocul corpului. Orice modificare a formei sau a poziţiei ar schimba totuşi centrii compoziţiei sau ar crea alţii noi. În figura fetei care-şi ridică cămaşa peste piept, aparţinând lui Reg Butler, braţele ridicate, amplificând zona capului, ridică întreg corpul atât de convingător, astfel că sculptorul are posibilitatea de a pune figura avântată într-un mod destul de credibil pe o bază din bare metalice, şi nu pe una compactă.

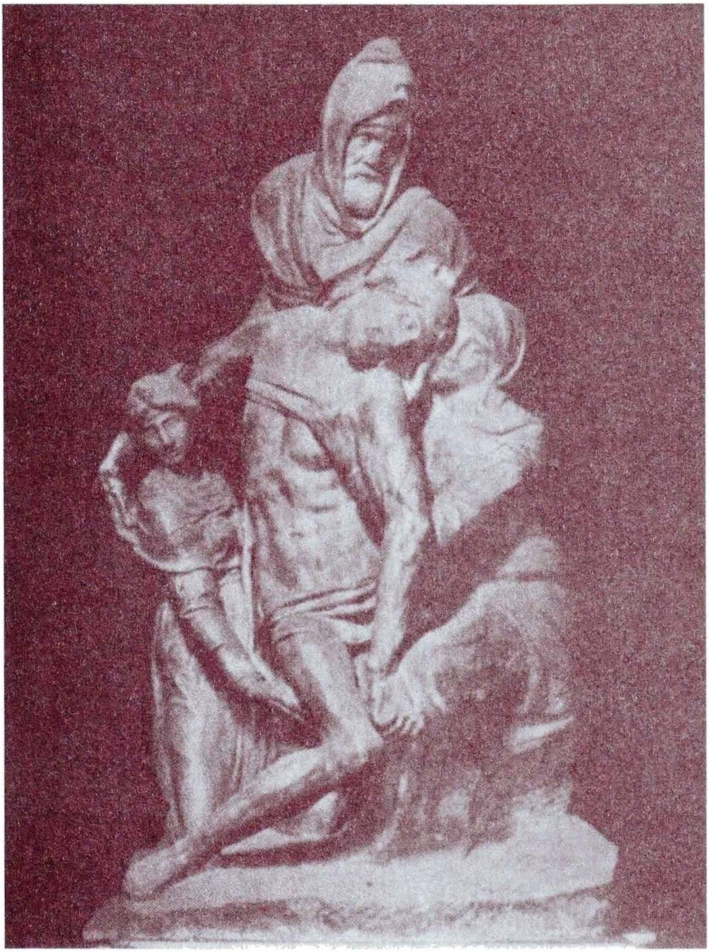


Figura 18
Michelangelo, *Pietà*, 1550-1553. Santa Maria del Fiore, Florenţa

Puterea atracţiei excentrice inferioare este diminuată atunci când masa principală a sculpturii este clar detaşată de sol, ca în cazul unui cal sculptat în picioare. La călăreţul lui Marino Marini (figura 19), arcul de curcubeu al picioarelor, gâtului şi cozii calului accentuează organizarea centrică în jurul masei corpului, iar silueta călăreţului, ridicându-se de pe locul său, cu partea din spate ridicată şi picioarele întinse, susţine tema compoziţională. Suspendat liber în aer, corpul animalului constituie o provocare la adresa tiraniei solului.

O abstracţie geometrică poate desfăşura, cu o anumită claritate, o mulţime de forţe dinamice care constituie o compoziţie sculpturală. La prima vedere, aspectele excentrice ale *Obeliscului spart* al lui Barnett Newman au o direcţie cu precădere ascendentă.

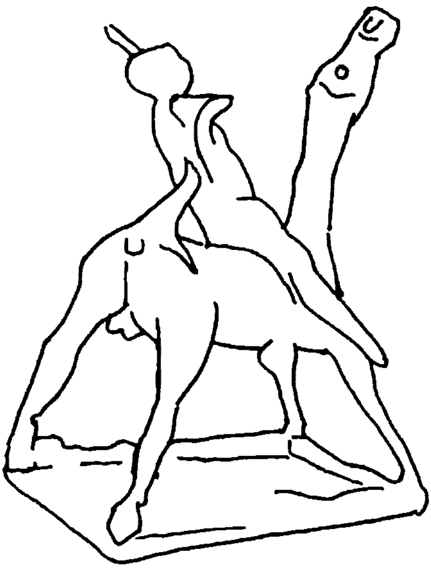


Figura 19 (după Marini)

Pornind de la o bază piramidală largă, care pare să-şi atragă energia din pământ şi să o concentreze într-un singur punct, o piesă în formă de coloană ţâşneşte către cer. Dar această primă impresie se schimbă de îndată ce observăm că obeliscul stă cu vârful în jos şi cu terminaţia sa spartă materializând obiectul virtual - un balans acrobatic care ar putea arăta precar dacă verticala centrală, ca o şiră a spinării puternică din oţel, nu ar fixa axa. Împingerea de jos poate, de asemenea, provoca inversarea dinamicii bazei piramidale, făcând-o să crească dintr-un punct de deasupra către lăţimea bazei.

În acţiunea bidirecţională de-a lungul dimensiunii excentrice a verticalei, dinamica ascendentă şi cea descendentă se compensează reciproc, într-un fel de simetrie - o contribuţie la centricitatea compoziţiei. Centrul, atât de clar marcat de punctul de comprimare, este localizat sub mijlocul geometric al monumentului înalt de aproximativ 8 m şi, probabil, tot sub centrul său de echilibru vizual. Această amplasare face în aşa fel încât mare parte din greutate să tindă înspre partea inferioară, astfel accentuând apăsarea în jos a obeliscului invertit. Totuşi, punctul de mijloc îşi exercită puterea centralizatoare legând sculptura într-un tot şi creând astfel un focar de energie. Aşa cum se întâmplă adesea, vectorii aflaţi în relaţie cu acest centru indică direcţii opuse. Pe de o parte, vârfurile celor două volume, obeliscul şi piramida, se ciocnesc cap în cap. Pe de altă parte, ambele volume se termină sub acelaşi unghi de 53 °, aşa încât muchiile lor se unesc într-un mănunchi simetric de intersecţii. O intersecţie nu este o ciocnire, iar combinaţia dintre ciocnire şi intersecţie produce un contrapunct între coliziune şi continuumul armonios.

Energia concentrată în centrul punctual ne poate aminti de un arc electric ai cărui electrozi incandescenţi generează o lumină de o intensitate orbitoare. Ne mai putem gândi la *Crearea omului* a lui Michelangelo (vezi figura 105), unde scânteia creatoare merge de-a lungul orizontalei excentrice, traversând centrul dinspre Creator spre creaţia sa. În acea pictură, ca şi în monumentul lui Newman, acţiunea excentrică de la o masă către cealaltă este menţinută unitară de centrul primar din mijloc.

## Constrângerea la Matisse

O mare parte din acest capitol a fost dedicată relaţiei dintre operele de artă şi atracţia sau înălţarea faţă de pământ – principala putere excentrică în existenţa noastră terestră. Am observat că, atât fizic, cât şi perceptiv, spaţiul experienţei noastre este anizotropic, adică unul în care direcţia ascendentă diferă fundamental de direcţia descendentă. Am mai observat că mijloacele artelor vizuale nu sunt egal dependente de centrul exterior din pământ.

O pictură înrămată pe perete are un mare grad de independenţă – din două motive. În primul rând, cel mai adesea tablourile au un spaţiu de percepţie al lor, separat prin ramă de spaţiul înconjurător. Această delimitare dă posibilitatea pictorului să mânuiască dinamica spaţiului pictural după plac. El poate să distribuie greutatea astfel încât să reprezinte o realitate vizuală analogă atracţiei gravitaţionale sau poate să o distribuie astfel încât compoziţia să arate imaterial suspendată. În al doilea rând, separarea obţinută prin înrămare este sporită atunci când o pictură este fixată la o distanţă oarecare de podea şi este în mod corespunzător mai puţin afectată de atracţia podelei. În mod cert, atunci când pânza se află în contact direct cu peretele, acesta acţionează la rândul său ca un centru dinamic. El atrage pânza dinspre spate, dar, deoarece acest magnetism vizual este perpendicular pe ceea ce are loc pe suprafaţa picturală, el nu impune nici o predispoziţie direcţională. Cu toate acestea, fiind o suprafaţă puternic bidimensională, peretele influenţează spaţiul pictural în sensul aplatizării lui. El întăreşte planul frontal.

În natura moartă a lui Matisse intitulată *Vase*, toate cele cinci obiecte sunt aşezate vertical, distingându-se de ceea ce ar putea fi orientarea lor spaţială, dacă ar pluti în spaţiu în imponderabilitate. Acestea însă se conformează vectorului excentric vertical în diferite grade. Numai urciorul alb din partea de sus în stânga urmează explicit direcţia verticală. Această stabilitate îi conferă o dominantă greu de egalat de alte obiecte. Ca stabilitate îi urmează tigaia cu capac, a cărei întindere pe orizontală creează o relaţie echilibrată cu vectorul vertical. Pâlnia mică este cel puţin dreaptă şi simetrică, dar pe farfurie predomină un centru independent şi plosca albastră din stânga se abate ostentativ de la verticală.

În ceea ce priveşte aranjamentul ca un tot unitar, partea de jos a pânzei este ocupată de două obiecte compacte mari, care confirmă anizotropia spaţiului pe verticală. Ele oferă stabilitate întregii compoziţii. Dacă cineva ar întoarce tabloul cu susul în jos, ar putea observa că greutatea celor două obiecte ar fi excesivă dacă ar ocupa partea de sus.

Fiecare dintre cele cinci obiecte este înzestrat cu proprietăţi care îl fac să se împotrivească atracţiei gravitaţionale : plosca mare, albastră, ajunge cu gâtul până sus ; cana este dominată de deschiderea gradată a conului în partea superioară şi a unei toarte al cărei centru este sus ; mica pâlnie roşie are maximum de expansiune la buza de sus ; coada capacului tigăii o face să pară gata de a fi ridicată şi o ploscă galbenă de pe farfurie se înalţă ca un horn. Împreună, cele cinci forme alcătuiesc un ansamblu ascendent care influenţează puternic starea de spirit a întregului spectacol.

Cam atât despre efectul celui mai puternic centru exterior asupra tabloului lui Matisse. Totuşi, este la fel de adevărat că distanţa picturii faţă de podea şi rama sa protectoare o izolează suficient pentru a lăsa cele cinci elemente ale compoziţiei să plutească destul de liber în spaţiu. Doar fructele şi legumele de pe farfurie rămân pe o bază, fundalul negru şi albastru al tabloului neoferind un astfel de suport. Fireşte, fiecare dintre cele cinci obiecte este prin sine însuşi un centru dinamic şi împreună se organizează în jurul centrului de echilibru al pânzei dreptunghiulare. Centrul de echilibru nu este indicat explicit de pictor – neavând „o prezenţă retiniană” –, dar, perceptiv, este indispensabil pentru stabilirea echilibrului compoziţiei ca întreg.

Efectele reciproce ale celor cinci obiecte depind de greutăţile lor vizuale relative şi aceste greutăţi sunt determinate de diferiţi factori, cum ar fi mărimea, lăţimea sau volumul, conformitatea lor cu trama verticalităţii şi orizontalităţii, culoarea şi strălucirea ş.a.m.d. Această varietate de factori ponderali determină totodată distanţa dintre obiecte. Ei sunt aleşi de pictor cu o subtilă intuiţie. Înţelegem, de exemplu, că, din cauza greutăţii lor, cele două forme de jos trebuie să stea la o mai mare distanţă una de cealaltă decât formele mai mici a căror atracţie reciprocă este mai slabă şi, prin urmare, mai puţin restrictivă.

Înainte de a lua în discuţie relaţiile centrice şi excentrice ale centrilor dinamici dinăuntrul compoziţiei, o altă forţă exterioară trebuie să ne atragă atenţia.

# Capitolul III

# Privitorul ca punct central

Până acum a devenit evident că forţele vizuale determinante pentru compoziţia operei de artă nu îşi au toate originea în opera însăşi. Am descoperit că împingerea şi atracţia de jos derivă dintr-o putere excentrică, de a cărei influenţă asupra compoziţiei trebuie să se ţină întotdeauna seama. Această putere excentrică devine manifestă în percepţia vizuală, fiind nu mai puţin în strânsă analogie cu forţa fizică de gravitaţie care domină viaţa pe pământ. Următorul pas al investigaţiei noastre ne conduce către un al doilea centru – o forţă excentrică la fel de universală, care totuşi nu îşi poate afla un corespondent în lumea fizică.

Este nevoie de ochi şi de sisteme nervoase pentru a face lumea să fie vizibilă, dar, într-un sens pur fizic, noi, deţinătorii acestor instrumente de percepţie, suntem doar un fel de obiecte printre celelalte. Existenţa fizică a unei sculpturi nu cere ca persoana să fie prezentă în vecinătatea sa, aşa cum persoana şi opera nu se influenţează reciproc prin simpla lor existenţă. Sculptura rămâne aceeaşi atunci când persoana părăseşte camera, iar persoana nu suferă schimbări atunci când stă lângă o bucată de lemn cioplit. Amenajarea spaţiului arhitectural nu este nici ea influenţată de vizitatorii care îl străbat. Dar aceasta este o descriere a lumii netrecută prin filtrul gândirii.

## Vederea autocentrată

Din punct de vedere perceptiv, o persoană este un privitor care se vede pe sine în centrul lumii care-l înconjoară. Pe măsură ce se mişcă, centrul lumii rămâne cu el. Considerându-se centru primar, el vede lumea populată cu obiecte secundare, excentrice sieşi. Privirea către o statuie corespunde trimiterii unui vector către acel obiect; contemplarea devine o manipulare a obiectului de către privitor. Dar aici dinamica oricărui centru operează din nou reciproc atât în direcţia externă, cât şi în cea orientată înspre interior. Opera de artă îşi trimite propriii vectori, atrăgând şi afectând privitorul. De fapt, forţa operei poate deveni atât de puternică, încât să nu mai rămână doar o ţintă excentrică. Ea devine mai mult decât un centru primar, guvernându-şi propria structură, independent de privitorul concentrat asupra obiectului şi uitând de propria-i existenţă externă.

Înainte de a continua analiza acestei relaţii, daţi-mi voie totuşi să mai adaug ceva privitor la dinamicile bidirecţionale în experienţa primară a viziunii centrale. Centrul personal al lumii perceptibile (în mod normal) se aproximează ca fiind localizat între ochi sau între urechi. Când privesc peisajul din faţa mea, sinele meu ajunge la linia orizontală care separă lacul de cer. Privind împrejur, observ la mai mică distanţă pădurea şi casa şi, încă mai aproape, pământul de sub picioare. Toate aceste privelişti sunt resimţite ca şi cum le-aş vedea din interiorul sinelui propriu, grupându-se în jurul lui în toate direcţiile. Privind de jur-împrejur cu mai multă atenţie la un astfel de ambient, observ că relaţia mea spaţială cu diferitele obiecte nu este descrisă în mod adecvat de distanţe şi localizări. Mai degrabă este vorba de o relaţie dinamică. Stând în birou, de exemplu, privirea mea se opreşte pe raftul de cărţi, fiind împiedicată să mai înainteze în acea direcţie. Biblioteca răspunde apropierii mele printr-o contraacţiune: înaintează către mine. Dar cum ochii mei se opresc asupra ei, eu pot să o fac să capete şi tendinţa opusă, şi anume aceea de a răspunde la apropierea mea îndepărtându-se oarecum greoi din cauza marii sale greutăţi vizuale, alăturându-se astfel direcţiei privirii mele. Fiecare obiect vizibil afişează această dublă tendinţă dinamică în relaţia cu sinele privitorului; se apropie şi se îndepărtează. Proporţionalitatea celor două tendinţe variază. O seamă de obiecte se apropie fără probleme, altele se dau îndărăt la fel de uşor. Deşi din punct de vedere fizic obiectele pot sta nemişcate la o distanţă de nici un metru, din punct de vedere perceptiv acea nemişcare corespunde unui uşor echilibru dintre apropiere şi retragere.

## Diferite poziţii în spaţiu

Ceea ce survine mai întâi în interacţiunea dintre privitor şi opera de artă este însăşi relaţia în spaţiu şi efectul acesteia asupra amândurora. Un produs artistic poate apărea oriunde în spaţiul convex din jurul privitorului. Acesta îl poate confrunta la acelaşi nivel, vertical sau orizontal; poate fi pe tavan sau pe podea. Orientarea spaţială influenţează modalitatea perceperii obiectului, aşa cum am mai menţionat, prin simpla comparare a formei de cruce în cele două poziţii (vezi figura 11), influenţând însăşi compoziţia aşa cum a fost concepută de artist.

În altă parte am sugerat că dimensiunea verticală serveşte ca domeniu preeminent al contemplării vizuale, în timp ce aceea orizontală – ca domeniu al acţiunii[1]. Lucrurile verticale, fie că sunt tablouri pe pereţi sau oameni stând înaintea noastră, sunt văzute frontal, ceea ce înseamnă că sunt văzute corect. Ele se prezintă fără distorsiuni şi de la o distanţă convenabilă. Aceasta ne permite să analizăm obiectul în ansamblu, iar din moment ce vectorul vizual care porneşte de la privitor poate ţinti obiectul privit sub un unghi drept, nu trebuie să fie antrenat în configuraţia vectorială din planul compoziţiei înseşi. Relaţia este una de pură explorare peste breşa spaţială.

---

[1] Arnheim (1977a), p. 54.

Am arătat mai înainte că operele verticale tind să rezerve un rol semnificativ verticalei excentrice. Aceasta le distinge de decoraţiile tipice de plafon sau paviment ale căror suprafeţe sunt perpendiculare pe forţa gravitaţională şi, ca urmare, tind să se repartizeze centrat.

Trebuie menţionate aici două excepţii de la această regulă. Pe măsură ce privitorul îşi ridică capul spre plafonul plat sau boltit, el devine conştient de structura spaţială a încăperii. Privind în sus, se aşteaptă să vadă în pictură ceea ce se poate vedea în lumea fizică, poate o cupolă sau cerul liber populat de nori şi îngeri. Totuşi, într-un sens mai restrâns, din câmpul vizual receptat de ochi, tavanul sugerează o mişcare subiectivă sus-jos. La urma urmei, nici nu interesează care este orientarea noastră spaţială în vreme ce privim o pictură atât timp cât direcţia privirii noastre percepe perpendicular respectiva pictură. Profitând de această ambiguitate perceptivă, aşa-numitul *quadro riportato* este o pictură realizată pe suprafaţa unui tavan, aidoma pictării ei pe un perete vertical. Scena zugrăvită într-o asemenea pictură presupune un privitor care să o contemple de-a lungul unei linii orizontale de privire, oricât de conştient ar fi că se uită în sus. Picturile lui Michelangelo de pe tavanul Capelei Sixtine constituie astfel de *quadri riportati* (vezi figura 105).

Wolfgang Schöne a subliniat că privitorii simt o nevoie puternică de a rezolva această contradicţie ciudată uitându-se la picturile de pe tavan oblic, şi nu de dedesubt[2]. De fapt, Schöne susţine că cele mai izbutite decoraţii ale plafoanelor au fost realizate pentru a fi privite oblic. Este adevărat, mai ales pentru picturile care par să continue structura arhitectonică prezentând o scenă celestă care ar putea fi zărită prin acoperişul deschis. Schöne observă în astfel de reprezentări o contradicţie între tratarea picturală a arhitecturii şi figurile umane ce-o populează. Andrea Pozzo, de exemplu, în celebra sa boltă de la San Ignazio din Roma, prezintă arhitectura ca şi cum ar fi văzută dintr-un loc de contemplare aflat exact sub centrul picturii, în timp ce figurile sunt reprezentate ca şi cum ar apărea la o oarecare distanţă faţă de acel centru.

Există mai multe avantaje în cazul unor astfel de soluţii. Privită direct de dedesubt, o figură umană arată absurd de scurtată, în timp ce un unghi de vedere mai puţin ascuţit micşorează distorsiunea şi figura se apropie de aparenţa normală. Mai mult, o vedere la linia firului cu plumb exact dedesubtul centrului aduce cu sine două consecinţe perceptive care nu sunt neapărat bine-venite. În primul rând, orice proiecţie nedistorsionată a întregii simetrii a scenei reprezentate diminuează adâncimea spaţială, scurtând distanţa de percepţie dintre privitor şi plafon prin interferare cu iluzia unei privelişti celeste. În acelaşi timp, l-ar ancora pe privitor în spaţiul de dedesubt, ceea ce este preferabil numai în anumite condiţii – mai precis, atunci când mişcarea trebuie să se oprească, de exemplu, într-o rotondă acoperită de o cupolă. Când totuşi plafonul decorat este aplicat unui spaţiu destinat ca element de continuitate în mişcarea vizitatorului în interiorul clădirii, tavanele unui Pozzo sau Cortona îl lasă pe privitor să vadă imaginile către care se îndreaptă, să ajungă în punctul culminant şi să îl depăşească în planul orizontal al acţiunii.

Acest lucru îmi aminteşte de cea de-a doua excepţie de la regulă, şi anume că orizontalitatea conferă picturilor tendinţa compunerii centrice. Multe clădiri se desfăşoară pe lungime, de exemplu, biserica de tip bazilică, ce îl conduce pe vizitator de la intrare până la altar. În mod corespunzător, decoraţiile de pe plafon şi ale pavimentului încorporează în ele adesea un vector excentric suplimentar, orientat pe orizontală. Mai cu seamă pe paviment vectorul orizontal este întărit de vizitatorii aflaţi în mişcare. Activitatea direcţionată completează şi uneori domină centricitatea inerentă compoziţiei.

---

[2] În completarea lucrării lui Schöne (1961), vezi Sjöström (1978) despre cvadratură.

Permiteţi-mi să adaug aici o remarcă privitoare la diferenţa dintre contemplarea plafonului şi cea a pavimentului. O decoraţie de plafon este văzută de la distanţă şi, prin urmare, este percepută în întregime şi fără impedimente. Sub un unghi de vedere relativ îngust, privitorul poate surprinde în întregime fresca unui plafon baroc, împreună cu cercul de scene înrudite. Pavimentul, dimpotrivă, este baza multor acţiuni umane, astfel încât, atunci când este folosit pentru decoraţie, el trebuie să îndeplinească două funcţii opuse. Picioarele stau în calea ochilor noştri. Oare nu ar fi ciudat să traversăm pardoseala unei vile pompeiene călcând un mozaic ce reprezintă bătălia dintre Alexandru şi Darius? Există o contradicţie supărătoare între verticalitatea privitorului şi cea a figurilor reprezentate pe podea. În plus, strânsa relaţie fizică împiedică contemplarea detaşată. Situaţia este incomodă din punct de vedere pur optic. Ochii noştri de bipezi sunt făcuţi să privească înainte, să exploreze mediul înconjurător, în căutarea oricărui lucru vertical ce ar putea fi prieten sau duşman. Ca ochii să privească în jos, capul sau corpul trebuie să se aplece şi chiar şi atunci spaţiul de sub picioare nu poate fi văzut perpendicular. El va fi văzut sub un anumit unghi şi deci deformat şi acel unghi se schimbă mereu, pe măsură ce persoana, ocupată, se mişcă de-a lungul pardoselii. Ochii privitorului sunt prea aproape pentru a cuprinde şi analiza în ansamblu orice model desfăşurat pe orizontală. Diferite părţi se prezintă în câmpul vizual, pe măsură ce privitorul îşi schimbă poziţia. Numai într-o fotografie luată de deasupra putem vedea, de exemplu, ingeniosul model geometric ce radiază dinspre statuia lui Marc Aureliu pe pavimentul din Piaţa Capitoliului din Roma.

## O placă suspendată

Următorul exemplu va ilustra în detaliu interacţiunea specială dintre cele două sisteme compoziţionale într-o operă menită a fi privită orizontal. Când oraşul Köln şi-a refăcut Primăria, grav avariată în timpul celui de-al doilea război mondial, pictorului Hann Trier i s-a încredinţat crearea unei plăci pictate ce urma să fie suspendată în atriumul clădirii, pe la jumătatea distanţei dintre pardoseală şi plafon. Lumina zilei pătrunde în curte de deasupra, printr-o reţea de grinzi. Forma şi gama coloristică a lucrării lui Trier derivă din blazonul oraşului Köln, care conţine în câmpul superior trei coroane de aur pe un fond roşu, iar în cel de jos unsprezece flăcări negre stilizate, pe fond alb. Tradiţionalul scut a fost proiectat, desigur, pentru o dispunere verticală şi arată, prin urmare, simetric în jurul axei verticale. Pentru a adapta această formă la poziţia orizontală, pictorul a eliminat dominarea axei gravitaţionale, împreună cu simetria imagisticii heraldice. În locul lor a proiectat un desen abstract de flăcări negre înconjurate de coroane de aur, distribuindu-le pe suprafaţa unei stele neregulate cu şase colţuri. Simetria centrală a luat locul simetriei axiale şi, dintr-un alt motiv, suprafaţa de sus a plăcii, văzută dintr-o galerie situată mai sus, a primit un desen diferit, şi anume o hartă aeriană stilizată a Kölnului, arătând întru câtva ca o pânză de păianjen.

O placă de vreo nouă metri în diametru, suspendată la o înălţime de şase până la şapte metri deasupra podelei, are un unghi vizual de aproximativ 80°. În loc să invite la o contemplare odihnitoare, dintr-o poziţie fixă pe podea, aceasta îi plimbă pe vizitatori înainte şi-napoi, schimbându-le mereu centrul atenţiei. Ca urmare, compoziţia este mai degrabă difuză decât rigid centrată, o împletitură de vectori excentrici. Paralel cu solul care constituie sfera unei intense circulaţii, se poate spune că suprafaţa picturală a plăcii oglindeşte intrările şi ieşirile vizitatorilor primăriei care traversează curtea în toate direcţiile.

Din moment ce placa este suspendată aerian deasupra capetelor vizitatorilor, ea trebuie să arate în acelaşi timp şi soliditatea unui acoperiş protector, şi transluciditatea „pufoasă” a mediului celest. Privitorul care ridică capul să se uite la pictura cinetică se simte întru totul protejat şi totodată liber să parcurgă în voie spaţiul nelimitat. Pictura abstractă oferă suprafeţei calităţi care pot satisface această cerinţă duală.

Când vizitatorii privesc în jos de la galerie, substanţa vizuală a suprafeţei superioare a plăcii trebuie să manifeste acelaşi caracter dual. Harta familiară a oraşului natal trebuie să aibă soliditatea pământului, dar să fie suspendată deasupra lui, trebuie să aibă şi o intangibilitate eterică, prin care să se deosebească de duritatea solidă a pardoselei atriumului de dedesubt.

Evident, condiţii speciale suscită efecte speciale. Placa suspendată a lui Trier, cu o formă proprie, este mult mai independentă faţă de decorul arhitectural decât dacă ar fi bine ancorată pe plafon sau de pardoseală şi adecvată formei clădirii. O pictură realizată pe plafon trebuie fie să-şi împartă cu suportul soliditatea fizică, fie să îl depăşească, aşa cum fac imaginile celeste ale unor bolţi baroce. O decoraţie pavimentală, la rându-i, trebuie să-l asigure pe vizitator că poate să păşească pe ea fără grijă.

## Lumea privită pieziş

Există un alt aspect al relaţiei spaţiale dintre privitor şi lucrul privit care se cuvine să fie menţionat explicit, deoarece influenţa-i considerabilă este rareori pusă în discuţie. Am afirmat că vederea este slujită optim atunci când linia privirii întâlneşte perpendicular obiectul. Sculptura tinde să releve tot ce are ea mai bun, iar pictura îşi etalează detaliile pe suprafaţa plană, situându-se atât de aproape de nivelul ochiului, încât devine corespunzătoare scopului propus. Ce putem spune însă despre structura compoziţională a scenei prezentate într-un tablou? Mandala japoneză din figura 7 îndeplineşte condiţia optimă de percepţie. Structura centrică a scenei întâlneşte ochiul în plin şi fără distorsiuni. Centrul principal se află la mijloc, elementele secundare fiind dispuse simetric de jur-împrejurul acestuia, ceea ce constituie o perfectă coincidenţă între structura reprezentată şi cea percepută.

Să presupunem că aceeaşi imagine este prezentată pe o scenă de teatru. În acest caz, planul dispunerii este mai ales orizontal, privitorul fiind aşezat la un nivel paralel. Diferenţa de nivel dintre auditoriu şi scenă remediază cumva situaţia fără să rezolve însă dilema. Cum putem vedea un cerc de actori dacă circumferinţa este înghesuită din punct de vedere perspectival? Dispunerea îi avantajează pe cei din faţă, în detrimentul celor din spate, şi prin deformare chiar şi figura centrală este ascunsă vederii. Publicul vede oblic acţiunea scenică. Este aproape ca şi cum ai încerca să citeşti o carte cu ochii la nivelul mesei. Cauza tulburării constă, bineînţeles, în faptul că, atunci când spectacolul se derulează în lumea fizică, îşi împarte spaţiul fizic cu privitorii. Sus şi jos pentru ei este sus şi jos pentru acesta.

Din moment ce planul orizontal constituie sfera acţiunii, el se potriveşte teatrului ca loc al acţiunii, dar şi interferează cu cel dintâi ca obiect al contemplaţiei. Situaţia predispune spectatorul la o participare activă la tot ceea ce vede, nicidecum la o observare detaşată. Din câte ştim, scena a evoluat exact conform unei astfel de situaţii sociale, cu actori şi participanţi integraţi într-un eveniment comun. Separaţia de mai târziu a scenei de public a creat o dilemă spaţială care nu poate fi rezolvată cu adevărat. Privitorul – centrul dinamic căruia îi este destinat spectacolul – îl vede fie dintr-o parte, şi atunci este presat şi stânjenit, fie de deasupra, atunci fiind nenatural. Practic, regizorul spectacolului trebuie să se mişte mereu între scenă şi sală, încercând să rezolve sarcina dublă de a organiza acţiunea scenică conform logicii sale şi de a crea în acelaşi timp o perspectivă clară pentru public. Conflictul creat de impunerea proiecţiei excentrice devine însă fundamental de nerezolvat.

Problema nu apare în pictură atât timp cât aceasta îşi limitează jocul la planul frontal. Mozaicul bizantin din figura 8 este destul de realist pentru a concretiza spaţiul cu împingerile gravitaţionale sus-jos. Posedă însă prea puţină adâncime, căci aici este absentă podeaua orizontală a scenei. Nimic nu este deformat şi nimic esenţial nu este ascuns.

Situaţia se schimbă însă de îndată ce pictura pune stăpânire pe adâncime, aşa cum s-a întâmplat în pictura apuseană a Renaşterii. Voi arăta în capitolul IX că această extindere scindează spaţiul pictural în două structuri compoziţionale în interacţiune: planul proiectiv frontal, care este, din punct de vedere vizual, mai direct şi natural, dar care tinde să comprime scena reprezentată în lăţime, şi structura care se extinde în adâncime, prezentând scena obiectiv, dar care poate fi percepută doar indirect, printr-un fel de transpoziţie unghiulară.

Dificultatea este pricinuită de faptul descumpănitor că noi privim lumea proprie dintr-o parte. În loc să o vedem ca privitori detaşaţi, noi suntem în ea şi ai ei şi, prin urmare, o vedem parţial şi dintr-o perspectivă individuală. Vederea noastră interpretează corect, dar şi greşit propria noastră poziţie în lume, o dilemă rezultată din funcţia ambiguă a gândirii umane. Într-un fel tipic şi desigur exclusiv uman, participăm activ la lume şi în acelaşi timp încercăm să o vedem cu neimplicarea unui observator.

## Influenţa privitorului

Până acum am discutat interacţiunea dintre privitor şi lucrarea contemplată doar în termenii poziţiei lor relative în spaţiu. Totuşi, cele două se influenţează reciproc mai concret; din nou dinamica acţiunii lucrează în ambele sensuri, vectorii operează centrifug dinspre centrul lor şi centripet către centrul lor. Bineînţeles că orice operă de artă întruchipează un obiect perceptibil, existând aşadar numai în conştiinţa privitorului. Proprietăţile sale sunt aspecte ale rezultatului percepţiei privitorului. Chiar şi aşa, este bine să distingem între aceste proprietăţi pe acelea care sunt contribuţia structurii inerente a operei de cele care sunt rezultatul propriului comportament al privitorului.

Opera de artă este o imagine al cărei centru este încărcat de energie vizuală ce emană către privitor. Faptul devine foarte evident în anumite aspecte ale subiectului care atrag atenţia privitorului şi îl răsplătesc, acordându-i întreaga atenţie. Mai cu seamă contactul vizual îl determină pe privitor să simtă că este privit de persoana sau de animalul întruchipat de artist. Într-o pictură, o uşă sau un geam deschis, o cărare ce conduce într-un peisaj invită privitorul să pătrundă el însuşi. În sensul mai formal al compoziţiei, organizarea vizuală impune de la sine privitorului. Centrii diferiţi ai operei cer să fie priviţi într-o ordine ierarhică a lor. A neglija aceste condiţii ale compoziţiei înseamnă a pierde mesajul operei.

Vectorii mobili care se îndreaptă în direcţie opusă, de la privitor către operă, sunt la fel de evidenţi. Unii dintre ei există doar în virtutea necesităţilor optice. Anumite condiţii trebuie să fie îndeplinite de operă pentru a fi accesibilă vizual. Deoarece lumina se deplasează numai prin linii drepte, un obiect precum o pictură nu poate fi văzut în întregime dacă lungimea care porneşte din toate părţile nu ajunge la ochi în acelaşi timp – planul întins al pânzei pictate fiind cea mai de seamă atestare a faptului ca atare. Către sfârşitul secolului al XIX-lea, respectiva cerinţă de a servi confortului vederii noastre era resimţită atât de tare, încât teoreticienii şi artiştii au pretins ca şi sculptura să se conformeze unei suprafeţe frontale plane. În importanta sa carte *Problema formei în arta vizuală* (1893), Adolf von Hildebrand sugera că sculptorul ar trebui să conceapă figura ca aşezată între două panouri de sticlă paralele, astfel încât punctele sale exterioare să le atingă; tot el proclama: „Atât timp cât o figură sculpturală se prezintă mai întâi ca volum (*ein Kubisches*), ne aflăm încă în faza incipientă a creării sale formale; numai atunci când produce efectul unei suprafeţe, deşi posedă volum propriu, ea capătă forma artistică, adică devine relevantă din punctul de vedere al concepţiei vizuale".

Când regula este rostită în aceşti termeni, ea neagă însăşi natura rotunjimii sculpturale. Totuşi, este adevărat că multe sculpturi şi-au recunoscut de-a lungul timpului dependenţa de privitor. Expunerea frontală a *Paolinei Borghese* de Canova (figura 20) se explică doar parţial prin necesitatea reprezentării în sine a figurii umane: ierarhia punctelor de vedere culminează cu simetria curbată a suprafeţei frontale. Chiar şi aşa, atitudinea oarecum forţată a figurii este pe deplin justificată doar prin raportarea la privitor, pentru care figura este prezentată printr-o imagine unică, sinoptică.

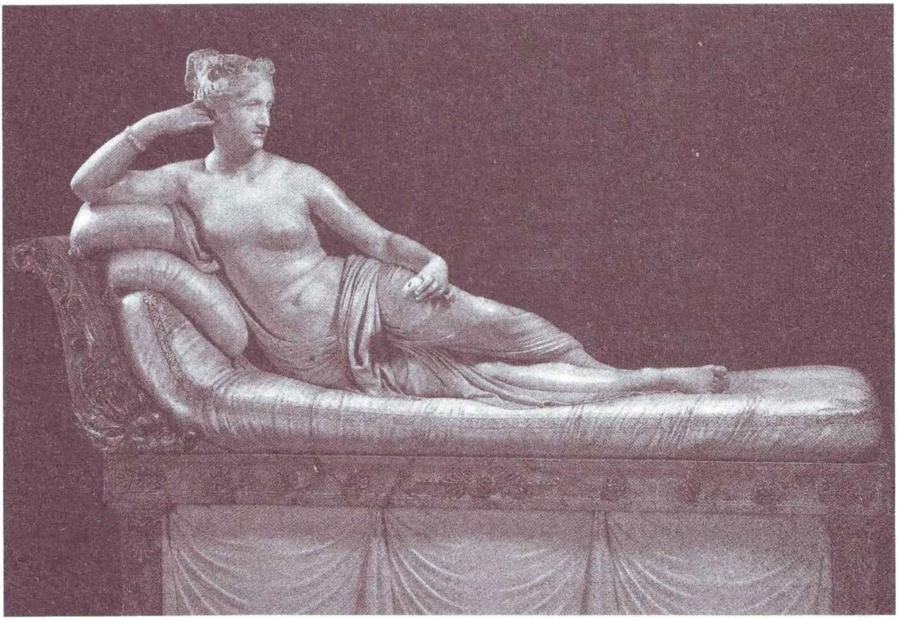


Figura 20
Antonio Canova, *Paolina Borghese*, 1805. Galeria Borghese, Roma

În astfel de exemple, compoziţia operei nu poate fi pe deplin înţeleasă dacă nu se ia în considerare prezenţa privitorului. Totuşi, în capitolul următor voi argumenta că această dependenţă de privitor nu îl constituie pe acesta drept parte a compoziţiei. Persoana presupusă a se uita la Paolina nu face parte din portretul ei, ci conferă portretului un factor de pasivitate. Chiar şi aşa, ar trebui menţionate aici exemple în care spaţiul şi funcţia sunt rezervate participanţilor externi la lucrarea propriu-zisă. În aceste cazuri, compoziţia nu poate fi înţeleasă dacă spaţiul propus nu este umplut potenţial sau efectiv cu actori.

Obiecte practice, precum scaunele sau foarfecele, sunt cele mai grăitoare exemple. Un scaun este, într-adevăr, incomplet fără corpul persoanei căreia îi este destinat să se aşeze. „Prezenţei retiniene” a scaunului i se adaugă prezenţa indusă a persoanei aşezate aducând cu sine în compoziţie un important contracentru vizual. Tot astfel, mânerele metalice ale foarfecii suscită degetele mânuitorului ca pe o parte integrantă a conjuncturii date. Designerului îi revine dificila misiune de a inventa o formă care face ca obiectul să arate echilibrat şi complet prin el însuşi şi, în acelaşi timp, capabil de la sine să fie integrat în întregul mai mare care îl include pe beneficiar, corpul său şi membrele sale. Nici un astfel de rol specific nu există însă pentru privitorul unui tablou, deşi există nevoia generală a mediului de a fi privit.

Arhitectura oferă exemple similare scaunului şi foarfecii. Nici un portal, nici un pod şi nici un scuar nu sunt complete fără utilizatorii acestora. Este totuşi adevărat că formele arhitecturale sunt mai puţin direct determinate de contactul cu corpurile umane decât scaunele şi foarfecele. În mod corespunzător, funcţia lor este mult mai puţin dependentă de judecata artistică. Se poate spune că Muzeul Guggenheim al lui Frank Lloyd Wright are nevoie de fluxul de vizitatori care să coboare pe spirala sa, dar, chiar ca o cochilie goală, el posedă o frumuseţe în sine.

Numai sculptura pare că nu admite şi nici nu cere prezenţa activă a vizitatorului. Acceptăm că un decor înrudit în spirit precum un sanctuar sau Memorialul lui Lincoln din Washington, DC e capabil să definească o statuie ca fiind gata să-şi primească admiratorii, dar fără acel adaos sculptura pare că îşi doarme somnul existenţei proprii. Chiar şi marele Buddha din Kamakura este absorbit în propria-i meditaţie, incapabil să admită vreun interlocutor. Acest lucru este cu atât mai adevărat în cazul operelor private de funcţie publică sau care nu au avut niciodată o astfel de funcţie. *David* al lui Michelangelo, luat de pe postamentul său şi mutat în rotonda unui muzeu, nu-i mai cheamă pe cetăţenii Florenţei să reziste tiraniei, nemaiconştientizând chemarea pe care i-o adresează aceştia.

Mă voi întoarce la influenţa privitorului asupra compoziţiei percepute a operelor de artă. Exemplul reliefului lui Sekine (frontispiciul) demonstra că, atunci când centrul principal al unei opere este plasat la nivelul ochiului privitorului, rolul său este mult mai probabil să fie corect înţeles. În acelaşi timp, condiţiile optice date nu îl constrâng de la sine pe privitor să conlucreze cu opera. Acesta poate rezista cererilor structurii ei formale şi hotărî în mod pervers, de exemplu, în cazul reliefului lui Sekine, să-şi concentreze privirea asupra pietrei care atârnă suspendată de la mijloc. O fiinţă meschină situată în faţa reliefului ar putea proceda astfel. Din moment ce privitorul, ca punct central dinamic, conferă un plus de greutate şi importanţă oricărui loc asupra căruia îşi concentrează atenţia, el poate încerca să facă din piatră centrul primar şi să o vadă ca dirijată din poziţia excentrică spre centrul mai puternic median, pentru a-i uzurpa acestuia locul privilegiat. Astfel, o trăsătură secundară a compoziţiei poate fi greşit interpretată ca fiind cea principală.

De exemplu, am mai observat că atât timp cât un obiect vizual este văzut ca dependent de atracţia centrului primar, greutatea sa va creşte odată cu creşterea distanţei faţă de acel centru. Dacă, dimpotrivă, privitorul îşi fixează atenţia pe respectivul obiect vizual, acesta va arăta tot mai independent de atracţia centrului exterior şi posedat doar de propria-i greutate, inerentă atunci când se mişcă prin faţa lui.

Deşi ochii privitorului sunt absolut liberi pentru a cerceta opera de artă într-o modalitate care confirmă sau se abate de la firescul ei, structura intrinsecă a compoziţiei, mecanismul propriu vederii nu operează în întregime fără restricţii. Explorarea pe orizontală are loc oarecum mai prompt decât cea pe verticală. Există de asemenea tendinţa, nelegată în general de mişcările efective ale ochiului, ca privitorii să perceapă picturile ca fiind organizate de la stânga la dreapta, astfel încât colţul din stânga jos să pară a fi punctul de plecare al compoziţiei.

Această ultimă abordare impusă de privitor picturii se referă evident la perceperea asimetrică a câmpului vizual, datorită căreia partea stângă în raport cu cea dreaptă par de pondere inegală. Partea stângă este înzestrată cu o greutate specială şi are funcţia unui centru puternic cu care privitorul tinde să se identifice. Ea îi asigură o poziţie din care supraveghează restul compoziţiei, deşi se află faţă în faţă cu mijlocul pânzei. Partea stângă constituie totodată un pivot, în care ponderea este tolerată mai lesne – tot astfel după cum ponderea fizică măsurată pe două registre axiale pare mai puţin mare în apropierea centrului. Această asimetrie perceptivă pare să aibă o cauză fiziologică legată de diferenţa dintre funcţiile emisferelor cerebrale. Emisfera dreaptă favorizează în mod normal perceperea organizării ; din moment ce prin acţiunea optică a cristalinelor informaţia din partea stângă este proiectată pe partea dreaptă a creierului, este posibil ca partea stângă a câmpului vizual să fie favorizată, să fie percepută ca fiind mai grea, mai importantă, mai „centrală” în anumite privinţe[3].

## Privind în adâncime

Când opera de artă subsumează a treia dimensiune spaţială, fie fizic, fie doar perceptiv, privitorul este supus unor influenţe care trebuie menţionate aici. Pentru a sugera adâncimea unui peisaj, de exemplu, pictura trebuie să depăşească caracterul plat al pânzei. Dacă totuşi efectul de adâncime al picturilor poate fi convingător, faptul se datorează în parte dinamismului privirii observatorului. Deoarece vectorul privirii întâlneşte planul picturii perpendicular, el se străduieşte să continue în aceeaşi direcţie pentru a străbate astfel dimensiunea adâncimii. Privirea conferă compoziţiei picturale o axă suplimentară, care întăreşte orice vector orientat înspre adâncime, oferit chiar de compoziţie, de exemplu, de perspectiva centrală. Ceea ce înseamnă că doar uitându-se la o pictură privitorul înzestrează structura operei cu o adâncime mai mare decât are de fapt aceasta.

---

3. Nu putem să nu fim alarmaţi de prezenţa a încă unui centru compoziţional, impus asimetric imaginii. El nu coincide cu centrul de echilibru al zonei şi nici nu determină neapărat vreunul dintre centrii prezentaţi de compoziţia artistului. Chiar şi aşa, interacţiunea diferiţilor centri ar trebui salutată ca o complexitate demnă de creierul uman, de care şi pentru care este creată arta.

Deşi această penetrare vizuală susţine efectul adâncimii picturii în general, direcţia ortogonală, specifică privirii contemplatorului, nu are nevoie să se pună de acord cu organizarea spaţială a operei de artă. Când principala axă a unei picturi coincide cu direcţia vizuală a privitorului, ca, de exemplu, în cazul operei lui Dieric Bouts - *Cina cea de taină* (vezi figura 120) -, se instituie o circulaţie bidirecţională nemijlocită între privitor şi tablou. Privirea alunecă nestânjenită prin spaţiul pictural şi, dimpotrivă, spaţiul reprezentat continuă dincolo de ramă, antrenându-l pe privitor în prelungirile sale. Cu toate acestea, în alte situaţii, axa spaţiului pictural este oblică. De exemplu, în pictura japoneză tradiţională (vezi figura 114), întâlnirea apare sub un unghi ascuţit nu numai de-a lungul planului pământului, ci şi de deasupra.

Perspectivele oblice reprezintă un nivel de complexitate mai mare decât cele ortogonale. Ele creează un dezacord structural între cei doi centri dinamici, lumea privitorului şi lumea reprezentată. O astfel de contradicţie poate fi percepută în două feluri. Dacă predomină structura spaţială a imaginii, privitorul se percepe pe sine ca aflându-se în dezacord cu situaţia cu care se confruntă. Acest lucru se întâlneşte în mod curent în arhitectură, atunci când un privitor ce stă în picioare - de exemplu, într-o cameră dreptunghiulară - stă cu faţa în direcţia indicată de săgeata plină din figura 21a. Disonanţa creează o tensiune care se atenuează în momentul schimbării poziţiei privitorului, pentru a se conforma uneia dintre axele structurale ale camerei. În principiu însă, mai este posibil ca, deplin concentrat în sine însuşi, cineva să persevereze pe linia propriei orientări care să fie axa centrală a reprezentării, astfel încât camera să iasă din cadru, aşa cum indică figura 21b.

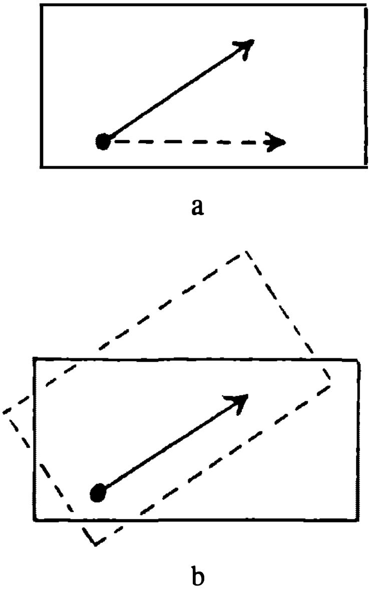


Figura 21

Când o astfel de situaţie apare în timpul contemplării unei picturi, privitorul poate încerca să se uite la ea pieziş ; procedând însă astfel, distorsionează imaginea compoziţiei. În schimb, conflictul ar fi acceptat ca un aspect valoros al enunţului artistic. Ce vedem când ne uităm la unul dintre studiile de balet ale lui Degas, desfăşurându-se pieziş în pictură ? Cel mai adesea, o astfel de viziune este interpretată ca o manifestare a subiectivismului : autorul prezintă lumea din punctul de vedere specific al individului. Centrul structurii de referinţă se află în privitor. Putem însă susţine şi poziţia contrară. Wolfgang Kemp, într-un eseu despre perspectivă în fotografie, afirma că „segmentul aparent subiectiv al realităţii poate fi de asemenea interpretat ca triumful naturii asupra intenţiei formative umane. Atotputernicia artistului autoritar pare să fi dispărut. Restricţia dată de unghiul vizual, sugerând continuitatea realităţii dincolo de pictură suplineşte limitarea ingenioasă şi construcţia de obiecte în scopul imaginii. Asemenea picturi presupun existenţa unei realităţi care nu are nevoie să fie construită şi organizată, ea există pur şi simplu, ca atare poate fi descrisă". Văzută astfel, perspectiva oblică indică autonomia lumii externe, la structurile căreia vizitatorul trebuie să se adapteze în abordarea sa. Oricare ar fi calea aleasă comparativ cu accesul lesnicios la spaţiul ortogonal, artistul depistează o alienare. Intrarea în lume pune probleme.

În sens general, aceste exemple vor clarifica faptul că interacţiunea centrilor dinamici ce alcătuiesc compoziţia vizuală nu se limitează la vectorii generaţi de opera însăşi. Privitorul participă la această interacţiune prin felul său de înţelegere a lucrurilor, ca puternic centru printre alţii.

Inutil să repetăm că, atunci când se ajunge la experienţa umană deplină a unei anumite persoane în contact cu opera de artă, ceea ce opera oferă depăşeşte cu mult compoziţia pur formală. Mesajul deplin al operei este receptat de individualităţi la fel de bogate ca atitudini, amintiri şi dorinţe, care complică răspunsurile oricărei persoane reale date. O discutare mai completă a interrelaţiei dintre privitor şi artefact ar avea de-a face cu acest aspect lărgit al problemei, ceea ce depăşeşte scopul studiului de faţă.

## Capitolul IV

# Limite şi încadrări

Există două tipuri fundamentale de orientare a sinelui în spaţiul nelimitat. Pentru a le denumi, vom folosi termenii introduşi de arhitectul Kevin Lynch. Modul cel mai elementar este ceea ce Lynch numeşte stabilirea unui punct de referinţă, un centru faţă de care pot fi raportate alte locuri din mediul înconjurător. Ceva mai sofisticată este definiţia locului ca îngrădire, pe acesta Lynch numindu-l district. Aşadar, lumea ar putea fi constituită în esenţă fie din centri şi reţeaua de relaţii dintre ei, fie din arii restrânse, delimitând spaţiul real. Pentru scopul nostru compoziţional ne vom referi la ambele.

## Îngrădirile împrăştie energie

Cele două procedee constituie înainte de toate instrumente ordonatoare şi orientative. Ele folosesc pentru a indica ce locuri sunt, unde sunt şi cum se raportează unul la celălalt. De o şi mai mare importanţă este necesitatea de a le considera baze ale acţiunii dinamice. Din punct de vedere dinamic, un turn aşezat pe un câmp gol sau o vază de ceramică pe o masă reprezintă centri ai energiei vizuale ce-şi trimit vectorii în toate direcţiile şi, prin urmare, se înconjoară de un câmp încărcat cu tensiune care se întinde şi se pierde gradat în spaţiul gol înconjurător. O atare organizare centrică este ceea ce un fizician ar numi un sistem deschis.

O îngrădire ca ansamblu se comportă aidoma unui astfel de sistem centric. Ca şi turnul sau vaza, ea îşi împrăştie energia în mediul înconjurător. Dar limitele unei îngrădiri – pereţii unui turn sau ai unei vaze, la urma urmelor, constituie şi ei îngrădiri – sunt centri de energie în deplinătatea cuvântului. Marginea unei rame este lineară, desigur, dar centrii de energie pot lua orice formă. Fiecare dintre limitele care determină îngrădirea se compune, în termenii noştri, dintr-o combinaţie de extensii centrice şi excentrice. Sunt generate câmpuri tensionale care se ating prin învecinare externă şi internă, iar aceste câmpuri se diminuează ca putere odată cu creşterea distanţei. Laolaltă marginile creează, prin inducţie, un centru în miezul îngrădirii, care devine focar de energie de sine stătător şi organizează spaţiul din suprafaţa închisă. Îngrădirea formează un sistem închis, care luat ca întreg se comportă asemenea unui centru de energie.

Din moment ce orice obiectiv vizual, fie el un petic de pictură sau o clădire, reprezintă un sistem centric din care un câmp vectorial se revarsă de jur-împrejur, este necesar un spaţiu suficient pentru a conferi acestei energii atâta libertate de joc câtă are nevoie. Când o clădire este împrejmuită de un alt ansamblu arhitectonic, clădirea însăşi este compromisă din lipsă de aer[1]. Acelaşi lucru rămâne adevărat pentru orice aşezare în spaţiu a obiectelor, de exemplu, pentru aranjamentul picturilor pe un perete. Sculptura poate fi de asemenea foarte serios afectată atunci când câmpul său de acţiune este blocat.

## Modificări ale ordinii

După cum vom vedea, în mod similar, o compoziţie poate fi amplificată, modificată sau distorsionată de alte obiecte văzute în relaţie cu ea. Aceasta creează o ciudată problemă atunci când astfel de obiecte externe nu sunt prezente fizic, ci doar indicate de subiectul unei opere. Un exemplu grăitor este figura în marmură a lui *Moise* de Michelangelo (figura 22), un puternic centru de energie. Devierea capului de la simetria frontală a figurii şi concentrarea aprigă a privirii introduc un vector oblic care se mişcă spre exterior precum raza unui far. Dacă privitorul doreşte să găsească o motivaţie a mâniei legiuitorului, el se poate referi la mulţimea israeliţilor care adoră viţelul de aur. Chiar dacă Michelangelo a avut în minte acest episod biblic, ar fi o greşeală ca privitorul să încerce să „completeze" compoziţia făcând apel la gloata „absentă", îndepărtată din imaginaţia sa. O astfel de încercare de completare ar distorsiona fatalmente înţelesul sculpturii, făcând din figura lui Moise unul dintre cei doi centri rivali ai compoziţiei, oscilând în jurul unui al treilea centru, localizat undeva pe pavimentul bisericii San Pietro in Vincoli. Figura ar dobândi astfel o latură interioară şi una exterioară – una în faţa scenei din stânga lui Moise şi cealaltă orientată înspre latura opusă. O astfel de viziune ar interfera cu caracterul frontal, esenţial simetric al figurii, menit să domine opera. Frontalitatea imanentă este întru totul modificată de întoarcerea capului. Dacă însă direcţia privirii lui Moise devine axa excentrică dominantă a figurii, compoziţia devine de neînţeles.

Sculptura este un centru de vectori îndreptaţi spre exterior şi probabil şi al unora îndreptaţi spre interior, iar privitorul poate avea motivaţii oportune să coreleze aceşti vectori cu scopurile sau sursele externe. Dar centrii externi nu pot fi în nici un caz încorporaţi ca părţi ale operei înseşi, fără o răsturnare fatală a compoziţiei, adică a semnificaţiei operei. Nici un ţel exterior nu este de inclus în operă. Raza privirii este un vector care se diminuează odată cu creşterea distanţei faţă de centru, iar săgeata compoziţională pe care o creează trebuie echilibrată în cadrul dinamicii figurii înseşi.

---

[1] Pentru spaţii arhitectonice, vezi Arnheim (1977a), p. 28.

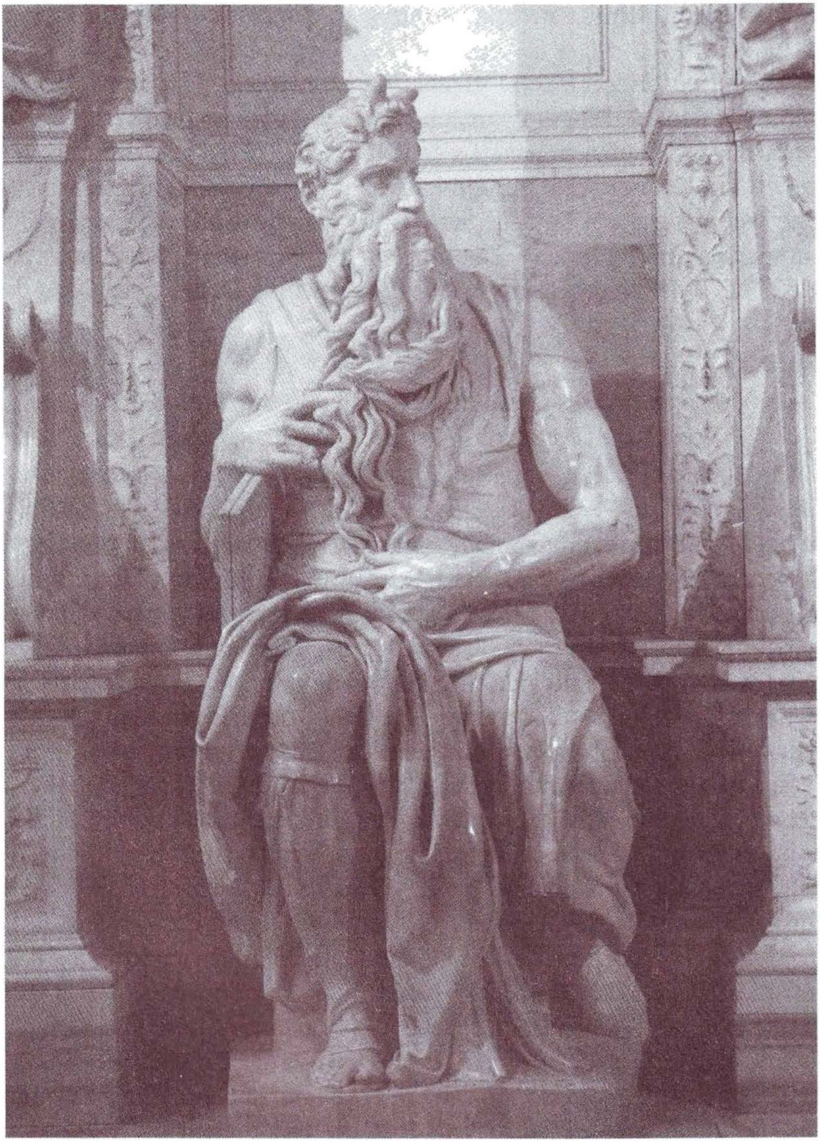


Figura 22
Michelangelo, *Moise*, 1514-1516. San Pietro in Vincoli, Roma

O referinţă la fel de eronată la imaginaţia privitorului se află în încercările de a determina localizarea „reală" a cuplului regal din pictura lui Velázquez *Las Meninas* (figura 23). Aici interpretarea greşită derivă din presupunerea inexplicabilă că am privi o cameră din palatul regal de la Alcázar, şi nu o pictură de Velázquez. Dacă ne-am uita la scena reală, ar fi potrivit să ne întrebăm unde se află ascuns cuplul regal a cărui imagine în miniatură apare oglindită pe peretele din spate. Mai mulţi comentatori au afirmat că pictorul se uita la rege şi la regină în timp ce ei se aflau afară, în spaţiul fizic, alături de privitor. Alţii au încercat să arate că imaginea reflectată de oglindă constituie un portret în lucru de-al pictorului. Aceste studii serioase au servit mai ales pentru a distrage privitorul de la datoria sa de a lua scena aşa cum a fost redată de artist.

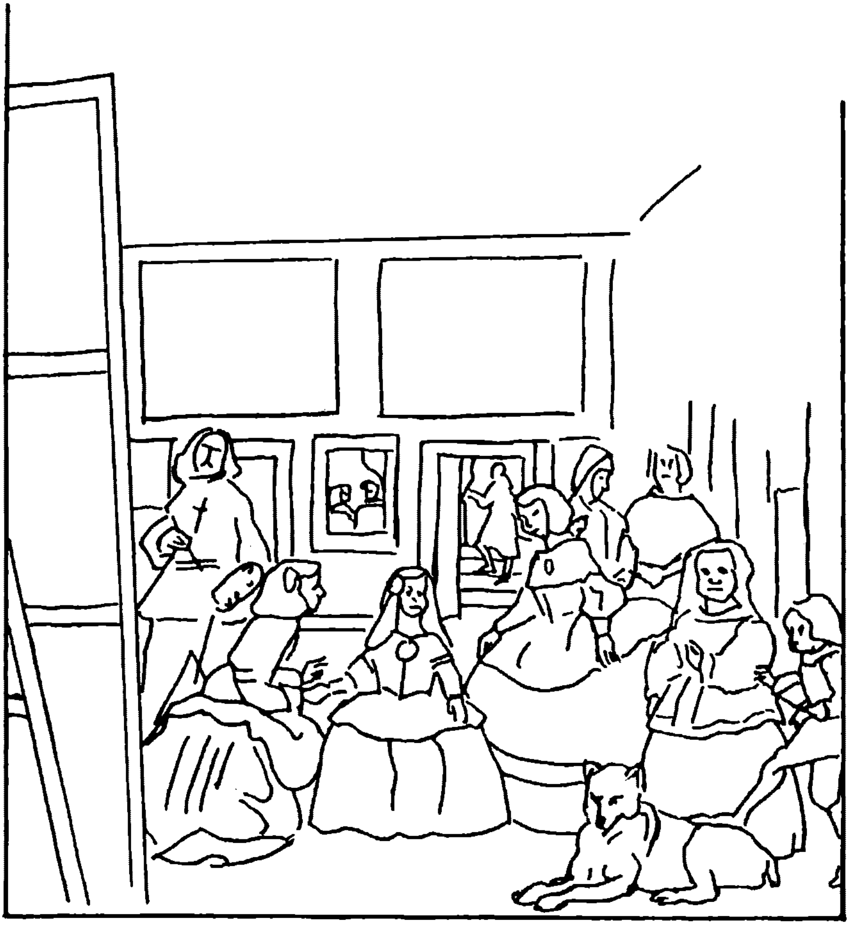


Figura 23 (după Velázquez)

Din moment ce însuşi marele pictor le-a surghiunit pe majestăţile lor într-o mică reflecţie pe fundalul picturii, cine suntem noi să dăm amploare în altă parte prezenţei lor? Într-o pictură, ceea ce vedem contează. A ignora faptul evident că figura principală a mesajului artistului este el însuşi la lucru, prezentându-se pe sine privitorului şi întorcând spatele regelui şi reginei, înseamnă a ignora structura şi semnificaţia compoziţiei. Aici, din nou, ca şi în cazul lui *Moise*, introducerea unui centru suplimentar, fie că este în spaţiul exterior picturii sau pe şevaletul din el, ar distruge total compoziţia avută în vedere, precum şi semnificaţia acesteia.

Problema pe care am discutat-o aici se ridică ori de câte ori o figură sculptată sau pictată stabileşte un contact vizual cu privitorul. Chiar şi atunci când ea se află în privirea fermecătoare a unei icoane religioase sau a unei figuri renascentiste cochetând cu privitorul şi invitându-l să se alăture scenei, legătura vectorială îl ţinteşte pe acesta din urmă, nefăcându-l însă participant la acţiune, atât timp cât imaginea este înţeleasă ca o operă de artă compusă, şi nu ca o imagine reală[2].

## Funcţiile ramelor

Sculpturile şi clădirile se mulţumesc să-şi împartă spaţiul fizic cu restul lumii atât timp cât li se lasă destul spaţiu de joc pentru a-şi desfăşura propria dinamică. De ce atunci picturile, cel mai adesea, sunt înconjurate de rame care le despart de ceea ce le înconjoară? O raţiune este aceea că natura percepută a lucrurilor vizuale este puternic determinată de ceea ce le înconjoară, astfel încât atât timp cât cele înconjurătoare rămân nedefinite, orice lucru poate fi subiectul unui număr neverificabil de semnificaţii, dependent de relaţiile cu alţi centri. O pasăre rămasă în cuib nu-i acelaşi lucru cu pasărea ce-şi are cuibul în copac; iar în timp ce copacul devine parte a peisajului, caracterele şi funcţiile ponderilor vizuale se schimbă iarăşi. Un mic peisaj desprins din fundalul unui tablou şi mărit sub formă de pictură de sine stătătoare poate deveni irecognoscibil, ceea ce înseamnă că natura unui obiect poate fi definită numai în relaţie cu contextul în care este luată în considerare. Prin urmare, dacă lucrurile trebuie prezentate în context, aşa cum se întâmplă întotdeauna în pictură, spaţiul din jurul lor trebuie delimitat de o margine.

Rama defineşte tabloul ca pe o entitate închisă, un centru care îşi exercită efectele dinamice asupra celor înconjurătoare, precum şi asupra propriului câmp intern. Funcţia sa de îngrădire este invariabil exprimată atunci când forma este circulară. Rotunjimea, aşa cum o vom discuta în capitolul următor, destinează rama aproape exclusiv interiorului, iar în plus, separă încă mai deplin opera de exterior. Totuşi, este mai frecventă concesia făcută coordonatelor gravitaţionale ale lumii exterioare, rama confirmă diferenţa dintre verticală şi orizontală, conferind forma unui dreptunghi sau pătrat şi mergând astfel paralel cu marginile interioarelor arhitectonice.

Simetria centrică este încă parţial păstrată, atât timp cât cele patru laturi ale ramei se bucură de acelaşi tratament. Marginea de sus tinde în jos, către centru, marginea de jos împinge în sus, iar cele două margini laterale constrâng către interior; şi, ca la toate sistemele centrice, există încă o expansiune centrifugală în toate cele patru direcţii.

Chiar şi această ambiguitate este redusă când rama este tratată din punct de vedere gravitaţional ca un fel de construcţie trilitică, în care partea de sus se extinde transversal şi se sprijină pe cele două laturi. Rezultă o imagine ce devine explicită mai

---

2. Comparaţi aici, de exemplu, apărarea contextualismului de către Brunius (1959); vezi de asemenea Volk (1978). Pentru contactul vizual în artă, vezi Neumeyer (1964).

adesea la tocurile geamurilor şi uşilor decât la ramele tablourilor, pentru că primele sunt mai direct legate de clădirea din jur decât ultimele. Partea superioară poate căpăta relief printr-o boltă sau cornişă, în vreme ce marginile subliniază verticalitatea cu ajutorul colonetelor, partea de jos devenind bază sau suport (figura 24). Cel mai convenabil formatului vertical, un astfel de geam sau uşă este simetric în raport cu o axă verticală şi diminuează rolul echilibrului în jurul punctului central. Aplicat picturii, acest model sugerează o puternică dinamică verticală. Compoziţional, aici avem de-a face cu rame în care vectorul excentric al gravitaţiei domină cu forţă centricitatea obiectului pictural însuşi.

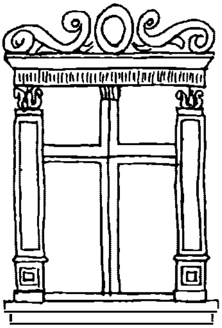


Figura 24

Există un al doilea motiv pentru înrămarea tablourilor : o ramă separă o imagine de ceea ce se află în jur pentru a indica faptul că există o lume în sine. Într-adevăr, pictura este destinată adesea spre a fi o reprezentare detaşată a lumii, şi nu o parte a ei. Încadrarea imaginii este totuşi o invenţie târzie, denotând o dezvoltare sofisticată. Originar, imaginile erau pur şi simplu adăugate lumii ca o înfrumuseţare sau drept comentariu, aşa cum sunt graffitiurile de pe ziduri. Despre astfel de adaosuri nu putem însă spune că ar fi compuse ; ele nu se supun decât centricităţii proprii. Un animal pictat pe peretele unei peşteri preistorice nu se află în nici un fel de raportare faţă de ceea ce ocupă spaţiul înconjurător, deşi, într-un sens pur vizual, artistul paleolitic poate arăta o oarecare sensibilitate în distribuirea formelor pe o suprafaţă. În pofida tuturor intersectărilor şi suprapunerilor, artistul pare să se concentreze asupra unui singur animal, rupt de context. Dar de îndată ce arta îl arată pe om în lumea sa, trebuie să-l şi situeze în spaţiu, iar pentru aceasta este aproape indispensabilă o delimitare precisă.

Chiar şi picturile murale au nevoie de graniţe bine stabilite. Aceasta nu înseamnă că ele sunt independente de ceea ce le înconjoară. Dimpotrivă, picturile murale concepute şi realizate pentru un loc anume dintr-un imobil nu pot fi privite corect prin izolare. De exemplu, lungile mozaicuri în friză de pe pereţii navei de la Sant'Apollinare Nuovo din Ravenna, derulând procesiunea fecioarelor şi martirilor, trebuie privite ca factori complementari, aşezaţi faţă în faţă şi îndreptaţi către altarul bisericii. Ele sunt într-adevăr elemente ale unei opere de artă mai mari şi mai cuprinzătoare, şi anume interiorul clădirii în totalitatea sa.

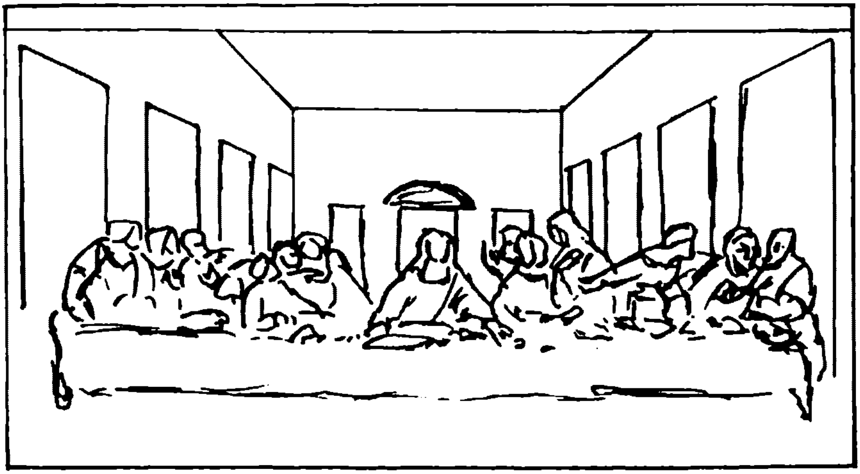


Figura 25 (după Leonardo)

Numai atunci când o operă ocupă o poziţie centrală în contextul său spaţial mai larg ea poate fi într-adevăr suficientă sieşi şi în acelaşi timp o componentă integrală a întregului decor. *Cina cea de taină* a lui Leonardo (figura 25) este o compoziţie completă. Pe peretele principal al refectoriului alungit de la mănăstirea Santa Maria delle Grazie, pictura murală îndeplineşte rolul de centru care încununează structura interioară; suntem însă la fel de justificaţi să socotim camera doar o amplificare a picturii. Compoziţia centrică rămâne esenţial aceeaşi atunci când este privită separat. Nu acelaşi lucru am putea spune, de exemplu, despre pictura lui Picasso *Guernica*, deoarece axa principală a spaţiului pentru care a fost destinată pictura merge paralel cu principala sa axă excentrică. Vizitatorii ce intrau în pavilionul spaniol de la Expoziţia internaţională de la Paris din 1937 se deplasau de-a lungul picturii, întărind astfel mişcarea laterală de la dreapta spre figura taurului din stânga. Ceea ce înseamnă că echilibrul dintre vectorii centrici şi cei excentrici ai compoziţiei era de fapt altul decât ceea ce se vedea atunci când pictura este privită frontal sau într-un spaţiu oarecare.

Prin secolul al XV-lea, legătura organică dintre artefacte şi ambianţa proprie începuse să se piardă în arta apuseană. Este adevărat, mai ales pentru pictură, că opera artistului se schimbase într-un obiect mobil făcut nu pentru cineva anume şi adaptabil oriunde. Când artiştii au început să producă imagini religioase, peisaje şi scene de gen destinate pentru ceea ce s-ar numi piaţa de artă – adică pentru o întreagă clasă de consumatori mai degrabă decât pentru un anumit comanditar –, tablourile au trebuit să devină portabile. O ramă asigura detaşarea fizică şi psihologică necesară.

## Spaţiu delimitat, nu tocmai închis

O funcţie principală a unui spaţiu definit este că îşi creează propriul centru. Acţiunea combinată a vectorilor proveniţi din îngrădirea lineară spre interior are ca rezultat stabilirea centrului de echilibru care coincide mai mult sau mai puţin cu centrul geometric al unui tablou dreptunghiular sau circular. E.H. Gombrich scria : „Rama sau bordura delimitează câmpul de forţe cu gradienţii semnificaţiei crescând către centru. Atât de puternic este acest sentiment al unui efort organizatoric, încât luăm ca atare faptul că elementele structurii sunt toate orientate către centrul lor comun. Cu alte cuvinte, câmpul de forţe îşi creează propriul câmp gravitaţional”[3]. Centrul este indispensabil, fie că este marcat explicit, fie că nu, pentru că el serveşte întregii compoziţii ca punct central în jurul căruia îşi află organizarea. Din moment ce delimitarea spaţială este o condiţie indispensabilă în cazul unei astfel de organizări, devine necesar să discutăm aici caracterul curios, bivalent al limitelor spaţiale în unele stiluri ale picturii.

De îndată ce cineva desenează chiar şi cea mai simplă formă pe o foaie de hârtie, golul capătă o funcţie spaţială distinctă ; devine „fondul” în faţa căruia se află forma desenată ca „figură”. Fondul este continuu dinapoia figurii. O ramă operează de asemenea ca figură, dacă tot ce îi este substanţial şi caracteristic se impune fizic, ceea ce se întâmplă adesea în tradiţia noastră apuseană. În consecinţă, spaţiul pictural al unui tablou nu se opreşte la ramă, ci continuă dincolo de aceasta, ceea ce nu-i de prea mare importanţă atât timp cât fundalul este gol şi nu penetrează adâncimea dincolo de simpla distincţie fond/figură. Nici chiar foiţa albastră a unui portret de Holbein sau fondul auriu al unei icoane medievale nu exercită un mai puternic efect spaţial. Dar când într-o pictură realistă din Renaştere imaginea dă în vileag o lume tridimensională mergând adânc în spaţiu şi sugerând o întindere similară în toate patru părţile, este nevoie de o ramă solidă pentru a servi ca fereastră în spatele căreia lumea să continue. Cât de indispensabilă este rama unei astfel de picturi ne dăm seama dacă privim reproducerea unei picturi imprimate pe hârtie albă. Acolo pictura se comportă asemenea unei figuri aşezate deasupra fondului alb, ceea ce creează o opoziţie vizuală stranie către margini. Spaţiul pictat este obligat să continue, dar se decupează prin propriile-i contururi, delimitându-se astfel ca suprafaţă plană.

Când *Alăptarea lui Jupiter* de Poussin (figura 26) este văzută în condiţii optime, nu suferă o asemenea frustrare. Ea pare să se continue dincolo de ramă, în toate direcţiile. Chiar şi aşa, compoziţia este remarcabil imperturbabilă. Trunchiul greu al copacului este situat în centrul scenei, nu oriunde în sălbăticia de pe Muntele Ida. Episodul copilului hrănit de capră e în mod clar în focarul acţiunii care slăbeşte odată cu creşterea distanţei faţă de centru. În acest caz, ce determină compoziţia să acţioneze într-un spaţiu în esenţă închis ?

---

[3] Gombrich (1979), p. 157.

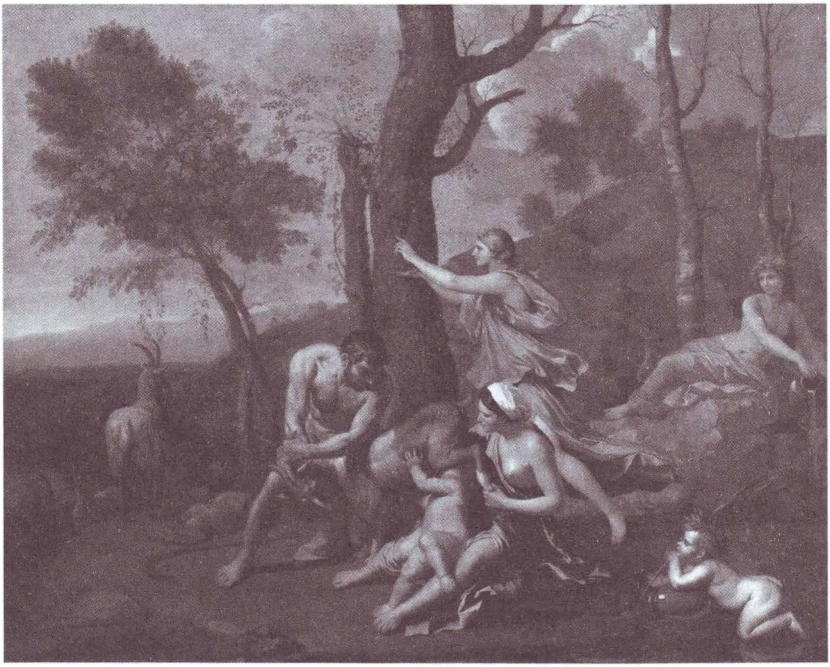


Figura 26
Nicolas Poussin, *Alăptarea lui Jupiter*, 1635-1636. Galeria de pictură Dulwich, Londra

Răspunsul constă în faptul că, deşi scena lui Poussin se continuă dincolo de ramă, ea nu face acest lucru cu deplinătatea pe care o are în pictură. Trunchiul robust al copacului nu se continuă la vârf cu frunze şi nici peisajul nu se întinde pe lateral cu mai multă vegetaţie, stânci şi, eventual, animale. Avem de-a face mai degrabă cu o structură centrică tipică, răspândindu-se în toate direcţiile atunci când puterea articulatorie a centrului încetează. Spaţiul se extinde întru câtva dincolo de ramă, obiectele însă n-ar putea adăuga nimic la ceea ce este deja dat. Compoziţia funcţionează în felul în care ne arată figura 6, constituind un sistem centric deschis, iradiind în toate direcţiile şi dominat de o grilă excentrică determinată de ramă şi reluată vectorial pretutindeni în pictură.

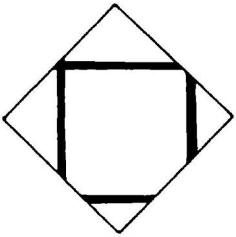


Figura 27 (după Mondrian)

Forţa spaţială a unui fundal de a se continua dincolo de rama tabloului este totuşi slabă, pur şi simplu deoarece spaţiul plan abia dacă are o structură proprie. Puterea structurii unui obiect dat este decisă de abilitatea sa de a se completa perceptiv atunci când apare doar fragmentar. În exemplul din figura 27, luat din Mondrian, pătratul prezentat incomplet are încă o structură globală de o mare coerenţă. Se redă suficient din el şi este susţinut de orientarea sa verticală şi orizontală. În asemenea condiţii, se distinge un pătrat complet, dar parţial acoperit, cu ponderea compoziţională a centrului său nu tocmai afectată.

Comparaţi aceasta cu efectul neplăcut al capului fără profil dintr-o pictură de Toulouse-Lautrec (figura 28). Aici, de asemenea, ponderea principală a obiectului este bine determinată în spaţiul compoziţional, dar structura obiectului este incapabilă să recupereze secţiunea acoperită. Efectul este acela al unei amputări care trebuie anulată, privirea spectatorului fiind forţată să pătrundă spaţiul acoperit pentru căutarea părţii faciale lipsă. Pictorul insistă asupra caracterului incomplet al imaginii oferite prin fereastra ramei sale, mutând o parte din greutatea compoziţională în spaţiul exterior.

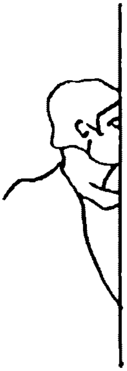


Figura 28 (după Toulouse-Lautrec)

Observaţi că efectul este atât de violent nu numai pentru că ştim că faţa este o parte indispensabilă a capului. Cunoaşterea însăşi ar necesita completarea dacă rotunjimea capului n-ar suscita fundamente pur formale. Dacă, de exemplu, rama secţionează mâna unui braţ, efectul poate fi la fel de neplăcut, dar necesitatea de completare ar fi mai puţin stringentă, deoarece mâna posedă îndeajunsă integritate ca formă de sine stătătoare ca să nu fie neapărat necesară pentru forma braţului. Nu există membre imaginare în percepţia vizuală[4].

---

[4] Brunius (1959) afirmă că receptorul „va reconstrui fragmentele corporale din interiorul ramei în ansambluri complete conform legilor gestaltiste. O parte a unui cal se reconstituie într-un cal întreg din experienţa noastră etc.". Aceasta conduce la confuzia completării spontane a formelor percepute, demonstrată de psihologii gestaltişti cu completarea obiectelor familiare pe baza experienţei trecute.

Când avem idee cum trebuie să arate un obiect, caracterul incomplet din punct de vedere formal poate fi suficient pentru a crea un centru exterior cu o pondere compoziţională puternică (figura 29). Pe de altă parte, contribuţia adusă de cunoştinţele privitorului asupra subiectului nu poate fi ignorată. O figură aşezată, tăiată de ramă sub genunchi, nu se comportă în întregime precum o masă de aceeaşi formă şi culoare dintr-o pictură abstractă. Este adevărat că în ambele situaţii forma va fi privită ca şi cum s-ar continua dincolo de ramă, după cum tot atât de adevărat este că figura nu va fi înzestrată şi cu picioare. Dar cunoaşterea vizuală că o figură umană se continuă şi mai jos de genunchi echivalează cu deplasarea centrului de greutate al figurii din tablou în afara ramei. Centrul se va situa mai jos decât ar fi doar pentru partea vizibilă a figurii autonome.

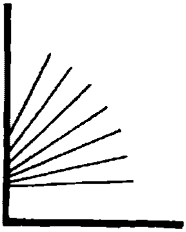


Figura 29

Efectul compoziţional al obiectelor incomplete vizual poate fi formulat în sfârşit : echilibrarea ponderilor în cadrul picturii nu depinde doar de întinderea pur cantitativă a suprafeţelor aflate în interiorul ramei, ci mai degrabă de greutatea şi localizarea centrilor furnizaţi de obiectele pictate. Când principala greutate a unui obiect se înscrie în limitele ramei, contează prea puţin dacă părţile periferice devin invizibile. Dacă totuşi părţile date ale unui obiect sugerează convingător un centru în exteriorul ramei, respectivul, deşi nevăzut, va participa cu ponderea şi localizarea sa la jocul forţelor compoziţionale.

## Formate dreptunghiulare

Formatul şi orientarea spaţială a ramei sunt determinate de natura picturii, influenţând la rândul lor structura picturii. Ştim deja că o ramă circulară sprijină mai puternic centricitatea unei compoziţii şi accentuează ceea ce se petrece în mijloc. Aceasta cuprinde şi forme simetrice mai complexe din punct de vedere centric, cum ar fi ramele cvadrilobe din anumite reliefuri gotice sau renascentiste (figura 30). O ramă dreptunghiulară face ca axele excentrice să domine astfel, privilegiind intrările şi ieşirile cu ţintă precizată. Într-o pictură de gen, un peisaj sau o scenă cu multiple personaje va fi în mod normal necesară o extensie orizontală, în timp ce un portret în întregime sau o cascadă vor suscita verticalitatea. Formatul pe înălţime accentuează verticalitatea picturii. El face ca figura reprezentată să pară mai înaltă, iar cascada mai strâmtă şi alungită. Într-un peisaj de format orizontal, cascada ar pierde din baza sa intensivă, însă ar căpăta un accent specific prin contrastul oferit de orizontalitatea scenei ca întreg.

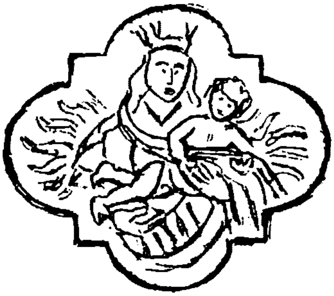


Figura 30

Vectorii compoziţionali ai unei picturi pot influenţa felul în care sunt percepute proporţiile ramei sale. Această influenţă poate justifica diferenţele pe care G. Th. Fechner le-a descoperit experimental, printre preferinţele oamenilor pentru anumite proporţii de dreptunghiuri şi proporţiile pe care artiştii le-au preferat pentru ramele lor. Când Fechner a prezentat observatorilor dreptunghiuri de proporţii diferite (tăiate din placaj alb şi puse pe o masă neagră), el a descoperit că ei aveau tendinţa să prefere proporţiile ce se apropiau de cele ale secţiunii de aur, pe care el le-a reprezentat cu raportul 34 : 21. Dar în cursul investigaţiei a descoperit că alte proporţii erau folosite mai frecvent pentru ramele tablourilor din muzee. Pentru tablourile verticale raportul preferat era 5 : 4, pentru cele orizontale 4 : 3. Ceea ce înseamnă că ramele preferate erau mai compacte decât secţiunea de aur, cele verticale în mai mare măsură decât cele orizontale. Aceste preferinţe pot reflecta pur şi simplu cerinţele compoziţiei, ele însă mai pot indica şi faptul că atunci când un dreptunghi presupune o schemă care accentuează anumite tendinţe vectoriale, el ia proporţii diferite. În asemenea condiţii, dreptunghiul bine proporţionat altfel al secţiunii de aur poate apărea drept dezechilibrat. În figura 31, dreptunghiul 34 : 21 este supus la două tensiuni direcţionate diferit.

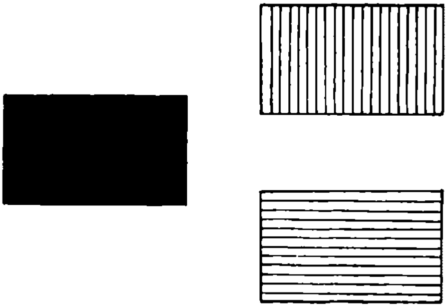


Figura 31

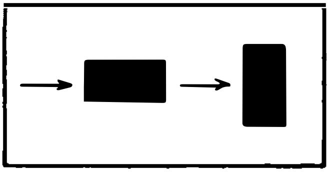


Figura 32

O problemă asemănătoare suscită interioarele arhitecturale. Zidurile unei camere pot fi denumite rama acesteia. Dacă o cameră este cilindrică - de exemplu, holul interior al unui baptisteriu -, centrul său devine de maximă importanţă. Acest lucru este valabil şi pentru camerele pătrate în care egalitatea axelor excentrice susţine centricitatea. O cameră dreptunghiulară va accentua excentricitatea, având într-un fel conotaţiile unui coridor. Asta va face ca o masă să pară mai lungă sau mai scurtă, în funcţie de felul în care este plasată (figura 32). Ea va mai da mesei impresia fie de conformare la fluxul acţiunii din cameră, fie de acţionare asemenea unui contraagent. Aici, din nou, interiorul camerei poate influenţa proporţiile ei. Când Palladio a proiectat camerele sale conform unor proporţii elementare caracteristice armoniilor muzicale de bază, el şi-a bazat raţionamentul pe forme geometrice abstracte[5]. O atare formulă nu putea include efectul schimbător pe care îl induc modelele ce compun tavanele, pereţii şi pardoseala, ca şi aranjamentul mobilei. Poziţia surselor de lumină, distribuţia luminozităţii şi valorilor coloristice, amplasarea uşilor şi ferestrelor vor afecta şi ele aparenţa perceptibilă a proporţiilor de bază ale unei camere.

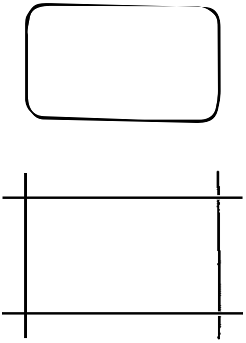


Figura 33

Ambiguitatea îngrădirilor dreptunghiulare a mai fost menţionată. Ele servesc centricitatea accentuând partea mediană, dar formează şi o grilă de vectori excentrici care se intersectează în alte unghiuri drepte. Dimensiunea în lungime a unei camere creează mai degrabă o simetrie axială decât una centrală. Axa spaţială introduce un factor temporar prin sugerarea mişcării direcţionate. Funcţia inegală a pereţilor este de asemenea subliniată. Pereţii mai scurţi servesc ca bază de plecare sau ca ţintă de care depinde direcţia mişcării în cameră, iar doi pereţi alungiţi constituie patul lateral al unui canal. Diferenţa dintre cele două concepţii se reflectă şi în funcţia diferită şi caracteristicile perceptibile ale colţurilor. În versiunea centrică, colţurile constituie mai degrabă pauze în ceea ce defineşte esenţial un perete, încingând camera asemenea unui cilindru. Respectivul punct de vedere asupra colţurilor se explică când ele sunt efectiv rotunjite (figura 33). În versiunea axială, colţurile sunt intersecţii de vectori, fiecare mergând în propria-i direcţie.

---

[5] Wittkower (1962).

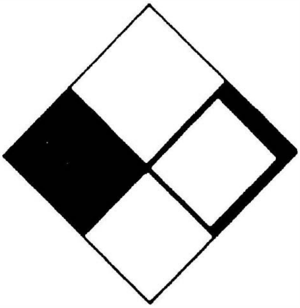


Figura 34

Forma dreptunghiulară a ramelor este suscitată şi suportată de coordonatele gravitaţionale ale spaţiului terestru. Într-o locuinţă ce-ar pluti în spaţiul cosmic, această preferinţă n-ar mai avea sens. Pe pământ, atracţia gravitaţională determină felul în care agăţăm perpendicular tablourile. Verticalele şi orizontalele ramei formează „cadrul" orientării spaţiale a diferiţilor vectori centrici dinăuntrul compoziţiei. O înclinaţie este îndeobşte definită vizual ca o deviere de la cadru, exact aşa cum în muzica diatonică tonurile unei melodii datorează dinamica lor abaterii de la nota dominantă. Când baza lipseşte – de exemplu, când o pictură de Mondrian este întoarsă la 45° (figura 34) –, stabilitatea pare slăbită. Uneori Mondrian a făcut uz de orientarea romboidală a ramei (figura 35 ; vezi şi figura 27), dar apoi el a mutat coordonatele gravitaţionale în interior. Compoziţia creează un schelet interior pentru deviaţiile făptuite de ramă. Precum corpul unei vertebrate, pictura este susţinută de o armătură.

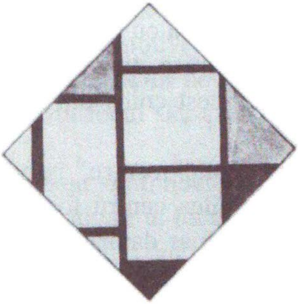


Figura 35 (după Mondrian)

## Solicitări asupra mijlocului

Rama constituie baza pe care se construieşte compoziţia unui tablou. Ea determină conţinutul şi limitele operei luate în sine. Rama goală îşi stabileşte propriul centru doar prin interacţiunea dinamică a celor patru laturi ale sale – un centru bazat pe echilibrul vizual, coincizând însă în linii mari cu centrul geometric. Centrul ramei este nu mai puţin centrul compoziţiei, în sensul că toate ponderile formelor şi culorilor utilizate de pictor se echilibrează în jurul mijlocului. Este obligatoriu să se întâmple aşa? Este artistul obligat să-şi echilibreze compoziţia sau este liber să n-o facă? Răspunsul, cred, constă în aceea că echilibrarea este necesară pentru a împlini ceea ce susţine artistul. O compoziţie neechilibrată va apărea ca o mişcare întreruptă, o acţiune paralizează în încercarea de a ajunge la o stare de repaus. Asemănătoare cu ceea ce muzicienii numesc o jumătate de cadenţă, o astfel de stare intermediară îl va face pe privitor să observe că soluţia necesară ar fi existat, dar că nu a fost dusă la îndeplinire. Astfel, dacă artistul doreşte ca opera sa să-şi transmită mesajul singură, şi nu doar să-l stimuleze pe privitor să-şi facă o imagine proprie, compoziţia va trebui să fie echilibrată.

Aceasta nu înseamnă neapărat că ponderea vizuală este distribuită omogen pe pânză. Atari compoziţii omogene există într-adevăr, dar constituie excepţii. Cel mai adesea, tema operei necesită o ierarhie de centri, unii mai grei decât ceilalţi. Voi începe să explorez relaţia dintre această ierarhie şi centrul de echilibru al ramei aruncând o privire asupra lucrării lui Claude Monet *Gara Saint-Lazare* (figura 36). Compoziţia este echilibrată cu grijă în jurul mijlocului – o structură stabilă, accentuată de simetria acoperişului gării, al cărei vârf se află pe verticala centrală a pânzei. Adică centrul nu este dat ca un punct în mijloc, ci ca un vector excentric îndreptat în sus şi în jos. Verticala centrală este o contribuţie a ambelor sisteme compoziţionale: este centrică prin poziţia şi funcţia sa şi totodată excentrică prin întinderea vectorială în spaţiu. Vom întâlni astfel de axe centrale mereu.

Centricitatea compoziţiei este puternic pusă la încercare de masa dominantă a locomotivei întunecate din care se ridică fum către partea de sus a hangarului. Poziţia excentrică investeşte locomotiva cu o tensiune puternică, iar această deviaţie de la centrul de echilibru al picturii, împreună cu oblicitatea poziţiei sale şi subţierea perspectivală în formă de pană îi conferă o dinamică puternică. Tema tabloului este, bineînţeles, solicitarea impusă de acest colos din afara centrului asupra stabilităţii decorului.

Sper că înţelesul dublu al cuvântului „centru" nu va părea confuz dacă voi afirma că locomotiva lui Monet este al doilea centru foarte puternic al picturii, în ciuda poziţiei sale excentrice şi, de fapt, chiar datorită acelei poziţii excentrice, deoarece deviaţia sa faţă de mijloc sporeşte tensiunea centrului său de energie prin ceea ce am numit „efectul de elastic". Relaţia compoziţională dintre centrii dominanţi este ceea ce ne interesează aici.

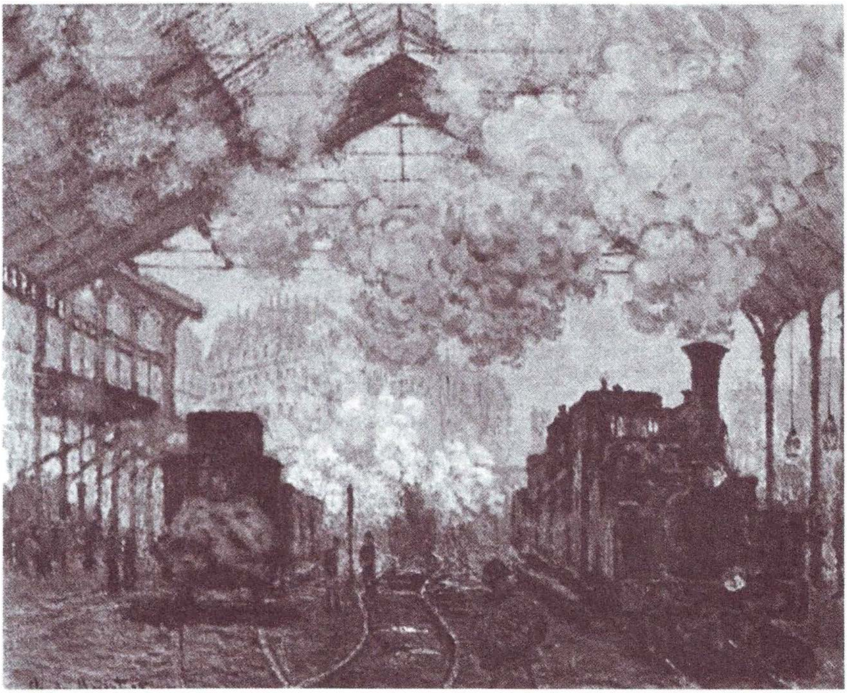


Figura 36
Claude Monet, *Gara Saint-Lazare*, 1877. Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts

De dragul argumentului ca atare să presupunem că Monet ar renunţa la echilibrul compoziţiei sale, mutând centrul din mijloc pe locomotiva care este la urma urmei cel mai important obiect din tablou. Ce s-ar întâmpla? Compoziţia ar apărea lipsită de finalitate. Locomotiva, nemaifiind ancorată în locul său de distribuţia echilibrată a tuturor greutăţilor, ar părea că doreşte să se mişte către centru şi astfel să stabilească echilibrul. Aceasta ar anula semnificaţia tabloului. Pierzându-şi excentricitatea, monstrul producător de fum al tehnologiei moderne nu ar mai deranja stabilitatea existenţei urbane instituite.

Un amestec similar s-ar produce dacă pictura lui Monet ar rămâne intactă, dar privitorul, convins de importanţa locomotivei, ar decide să se aşeze mai curând în faţa ei decât în faţa mijlocului pânzei. Din nou centrul compoziţiei s-ar muta spre dreapta. Acum locomotiva ar sta în locul său ca o masă statică, nemaifiind animată de o poziţie excentrică.

Şi totuşi, în fapt, privitorul nu s-ar simţi liber să examineze această stare de lucruri. El ar fi incomodat de senzaţia că nu stă în locul potrivit. Pictura insistă pe coordonarea privitorului cu propria ei structură; corpul acestuia s-ar simţi în dezacord cu pictura înrămată ca obiect aşezat pe perete. El s-ar simţi stingherit, aşa cum se întâmplă atunci când suntem siliţi de împrejurări să ne uităm la un tablou pieziş. Privitorul ar mai simţi şi că nu a fost în stare să contemple corect compoziţia.

## Perspectiva creează un centru

Când un accent excentric devine esenţial pentru o compoziţie şi semnificaţia ei, trebuie să acceptăm excentricitatea acesteia, căci s-a creat o problemă pentru contemplarea unui tablou realizat în perspectivă centrică. Convergenţa liniilor de fugă generează unul dintre cei mai puternici centri compoziţionali, pentru că vectorii săi traversează toate zonele tabloului. Punctul de fugă al unui astfel de sistem perspectival – mă limitez la o perspectivă cu punct unic de fugă – poate fi aşezat de artist oriunde îi place. Poate fi chiar şi în afara cadrului. Când privitorul se aşază în faţa tabloului nu se iscă nici un conflict, atât timp cât punctul de fugă este plasat pe verticala centrală. Aşa se întâmplă uneori – de exemplu, în felul în care este aşezată *Cina cea de taină* de Leonardo sau de Dieric Bouts (vezi figurile 25 şi 120). Totuşi, adesea stabilitatea creată de coincidenţa a doi centri principali nu este avantajoasă pentru artist. În operele manieriste şi baroce mai ales, tensiunea izvorâtă dintr-un focar al perspectivei, localizat excentric, corespunde stilului perioadei.

Se creează astfel o problemă optică. Schema marginilor convergente este distorsionată de proiecţia optică atunci când privim oblic la centrul său, ceea ce se întâmplă cu orice formă, oricare ar fi ea. Un simplu pătrat este proiectat ca o formă care seamănă cu un pătrat pe retina noastră numai atunci când ne uităm la el „direct", adică atunci când direcţia privirii întâlneşte obiectul ortogonal. Altfel, imaginea optică a pătratului este distorsionată. Aceasta înseamnă că, atunci când fixăm centrul unei picturi, toate formele din afara centrului par dezordonate. În practică, distorsiunile cu pricina trec aproape neobservate datorită unui mecanism de compensaţie cunoscut de psihologi drept constanţa formei perceptibile.

Toate acestea sunt valabile pentru structurile perspectivei centrale şi nu sunt sigur de ce în acest caz teoreticienii au acordat atât de mare atenţie distorsiunii optice faţă de aceea a oricărei alte forme. Ce se întâmplă însă când un purist care vrea să vadă „corect" o perspectivă îşi coboară ochii pe punctul în care s-ar fi aşezat un aparat fotografic dacă ar fi produs proiecţia perspectivală pe care o vedem reprezentată în pictura lui Tintoretto, *Descoperirea corpului Sfântului Marcu* (figura 37)? Punctul de fugă se află în mâna ridicată a sfântului, ceea ce înseamnă că dacă imaginea ar fi fost fotografiată, lentilele aparatului ar fi fost plasate la acel nivel, foarte aproape de marginea stângă. Direcţia privirii coincide cu axa loggiei, astfel că privitorul se află în acord spaţial cu arhitectura atunci când stă lângă marginea din stânga.

Localizarea se impune de la sine pentru că îl lasă pe privitor faţă în faţă cu protagonistul poveştii din poziţia avantajoasă a ceea ce am putea numi locul predilect – privilegiu obţinut totuşi la un preţ prea mare. Aşezându-l pe sfânt în centrul scenei, privitorul pierde elementul decisiv al distribuţiei; Tintoretto a aşezat figura principală departe de mijlocul tabloului şi de axa decorului arhitectural pentru a ilustra caracterul neaşteptat al apariţiei miraculoase a sfântului.

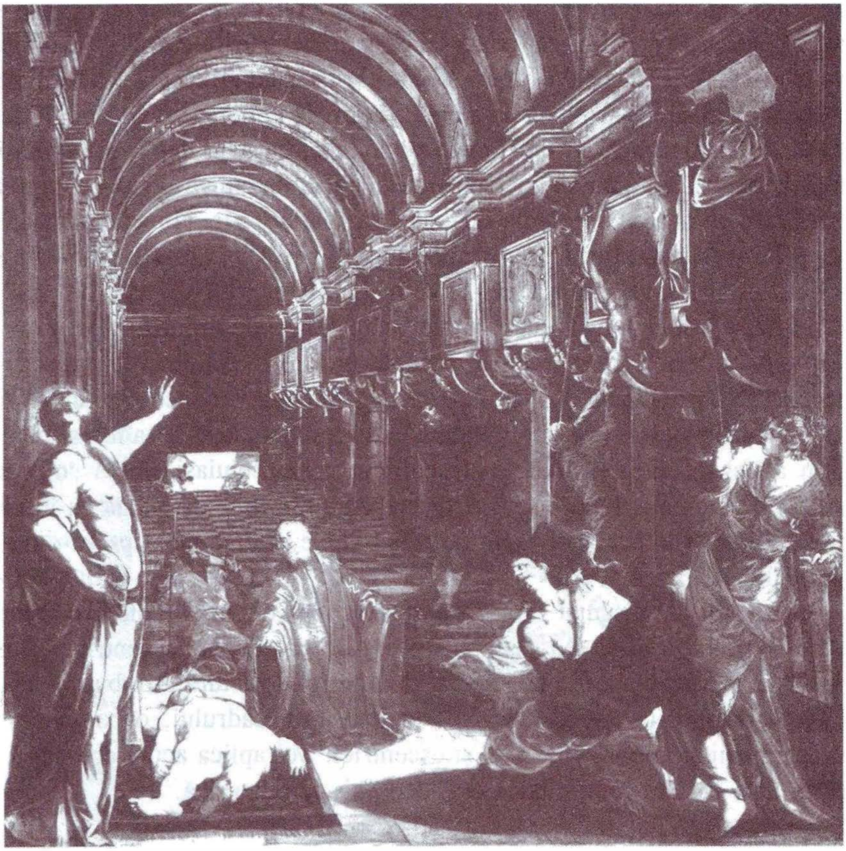


Figura 37
Jacopo Tintoretto, *Descoperirea corpului Sfântului Marcu*, 1562-1566.
Pinacoteca di Brera, Milano

Acest ingenios procedeu compoziţional se dezvăluie privitorului atunci când el se aşază cum trebuie faţă de mijlocul tabloului[6]. Privind înainte, el are acum în faţă o privelişte oarecum neclară, undeva de-a lungul rândului sarcofagelor suspendate – un loc care reprezintă totuşi centrul compoziţional şi prin aceasta determină locul fiecărui element al tabloului ca fiind destul de departe sau de aproape de centru, deasupra sau dedesubtul lui. Problema este totuşi că peretele din dreapta al loggiei, care este oblic, apare aşa cum se vede din punctul de contemplare de lângă marginea stângă, deşi până acum privitorul s-a mişcat. Dacă s-ar fi mişcat într-un spaţiu fizic real, de la peretele din stânga către mijlocul loggiei, punctul de fugă, împreună cu toate marginile imaginii, s-ar fi mişcat odată cu el către centru. În cazul de faţă însă perspectiva a rămas imobilă, astfel încât acum există o contradicţie misterioasă între ziduri care nu mai sunt privite ca paralele ce converg în perspectivă. La fel de paradoxală este orientarea axei arhitectonice principale, care se deplasează pe direcţia privirii pe partea stângă, dar se intersectează în punctul median. Privitorul are în faţă o imagine care nu poate fi obţinută niciodată în spaţiul fizic. Nimeni nu poate trece vreodată printr-o situaţie în care punctul de fugă al perspectivei să stea într-un singur loc, în timp ce privitorul, mişcându-se către un alt punct fix, vede din nou chiar aceeaşi proiecţie a imaginii. Nimeni nu se poate detaşa de propria viziune.

---

[6] Practic, bineînţeles, privitorul este puţin probabil să stea nemişcat; el se mişcă înainte şi înapoi sau lateral pentru a vedea pictura sub toate aspectele. Atitudinea adecvată, prin urmare, se dovedeşte a fi mai complicată decât statul pe loc în punctul potrivit. Privitorul trebuie să perceapă compoziţia din punctul de referinţă al centrului său de echilibru, indiferent de locul în care se află la un moment dat.

În capitolul anterior am menţionat exemple în care direcţia privirii spectatorului intersectează axa principală a spaţiului vizual. Aceasta produce o situaţie în care privitorul ia cunoştinţă de o structură aflată în discordanţă faţă de ea însăşi. Dar chiar şi aşa, în astfel de cazuri, ambele structuri aparţin aceluiaşi spaţiu continuu. În exemplul pe care tocmai l-am discutat, discrepanţa creşte totuşi odată cu incompatibilitatea spaţială. Privitorul este făcut să vadă o lume pe care nu ar putea-o niciodată vedea în realitatea fizică.

În acest capitol am discutat cadrul din punctul de vedere al structurii compoziţionale care îşi oferă propria centricitate şi propriile coordonate excentrice, în primul rând verticala şi orizontala în planul frontal. Această structură a trebuit discutată în relaţia sa cu compoziţia creată de artist în interiorul cadrului, o compoziţie care introduce propriii săi vectori centrici şi excentrici. Voi aplica acum această discuţie la două formate în care centricitatea este deosebit de puternică.

## Capitolul V

# Tondo şi pătrat

Animatorii cei mai radicali ai compoziţiei centrice sunt îngrădirile rotunde – ramele circulare, discurile, volumele sferice. Asemenea structuri absolut simetrice sunt în întregime determinate de centrul lor median, transmiţând prin chiar această focalizare o dominantă inflexibilă. Simpla rotunjime refuză orice relaţie cu coordonatele excentrice ale spaţiului terestru. Deşi în ea sau prin ea însăşi nu indică nici o direcţie, încurajează mobilitatea : îşi află locul oriunde, ca şi nicăieri.

## Forme flotante

S-ar putea susţine că obiectele circulare şi sferice sunt intruşi privilegiaţi în mijlocul nostru. O minge atinge pământul printr-un singur vector excentric, chit că acel vector vertical nu se distinge printre ceilalţi în ceea ce priveşte structura centrică. Din moment ce are toate diametrele egale, nici unul nu poate fi ales în mod special.

Neavând nici unghiuri şi nici margini, obiectele rotunde nu indică vreo direcţie, neposedând nici puncte slabe. Prin urmare, rotunjimea este forma adecvată lucrurilor mobile. Roata a revoluţionat transportul prin rostogolirea ei liberă. Monedele, scuturile, oglinzile, bilele şi farfuriile sunt rotunde, astfel că se pot mişca lin în spaţiu. Priviţi o miniatură franceză reprezentându-l pe Creator măsurând lumea (figura 38). Neraportate la coordonatele ramei pe care este aşezat Creatorul, micul univers centric este închis şi nefixat de vreun loc anume *în* decor. El planează şi se poate deplasa de jur-împrejur cu uşurinţă. Are un centru propriu din care compasul face măsurătorile. Se poate roti sau poate fi rotit fără a suferi vreo schimbare.

Neatârnarea spaţială a centricităţii pure este demonstrată cel mai izbitor de clădirile sferice, deoarece arhitectura sălăşluieşte în spaţiul fizic, fiind astfel foarte puternic legată de coordonatele verticalei şi orizontalei. Clădirile sferice reprezintă cea mai mare sfidare a gravităţii, în afara zborului. Balonul arhitectonic atinge solul într-un singur punct şi este gata să se desprindă. Prin independenţa sa faţă de regulile care guvernează activitatea terestră, forma sferică este destinată clădirilor caracterizate de un oarecare nonconformism funcţional. Expoziţiile internaţionale, atât cea de la New York din 1939, cât şi cea de la Montréal din 1967, au prezentat structuri sferice în mod remarcabil şi adecvat, ţinând seama că atari pavilioane au menirea de a întruchipa afirmaţii temporare, monumente simbolice ale prosperităţii, şi nu neapărat structuri utilitare înrădăcinate în terenul comun al lucrurilor practice. Într-o asemenea manieră exaltată a proiectat în 1784 Etienne-Louis Boullée un cenotaf pentru Newton, „o sferă goală, cu bolta străpunsă de orificii, prin care lumina naturală este filtrată, creând iluzia stelelor pe cerul nopţii” (figura 39). În vizionara clădire, vizitatorii s-ar fi simţit întru totul transferaţi din cadrul lor obişnuit şi expuşi în mod direct centricităţii sistemului solar. Este caracteristic izolării sugerate de formele rotunde ca astfel de structuri sferice să pară inaccesibile. Anumite orificii ar fi trebui să străpungă integritatea cochiliei pentru a le permite vizitatorilor să aibă acces la viziunea creată de Boullée şi tot astfel, la pavilionul american al lui Buckminster Fuller de la Expoziţia de la Montréal, s-au practicat deschideri pentru liniile miniaturale ale trenuleţelor care transportau publicul în şi prin spaţiul expoziţiei.

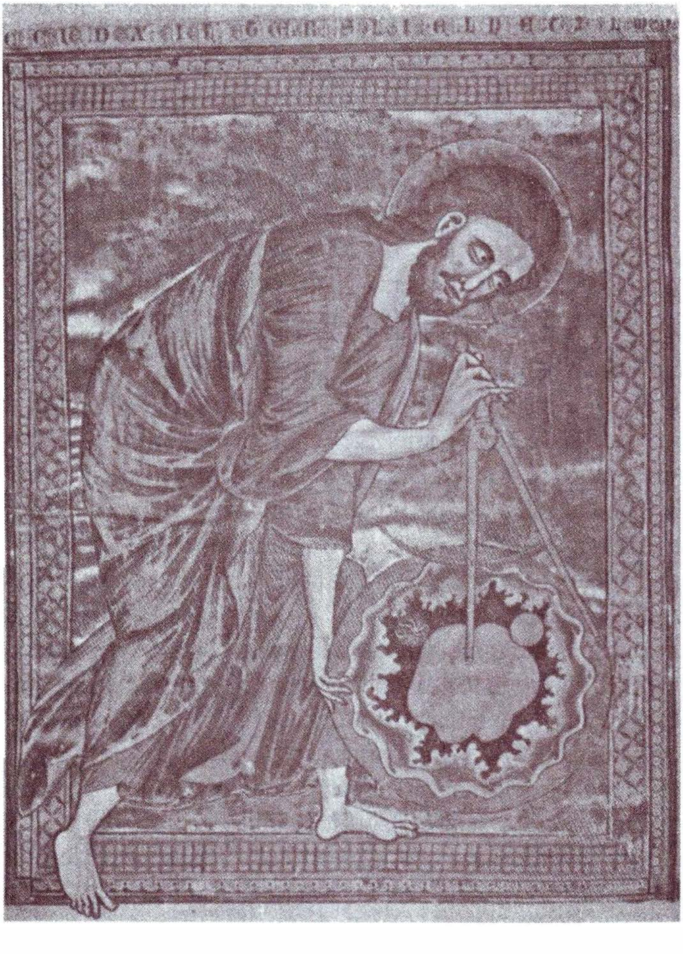


Figura 38

*Creatorul măsurând lumea*, dintr-o ediţie franceză a *Bibliei moraliste*, probabil de la Reims, secolul al XIII-lea. Biblioteca Naţională, Viena

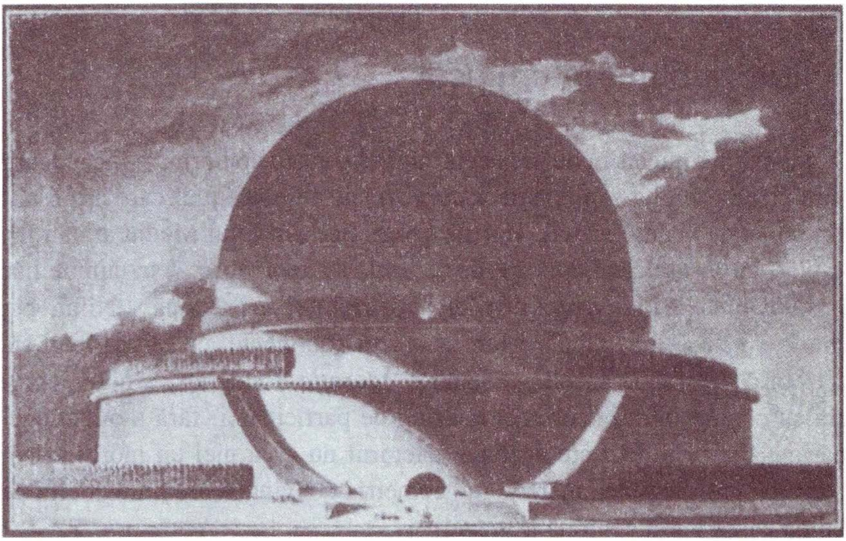


Figura 39
Etienne-Louis Boullée, Proiect pentru Cenotaful lui Newton,
1784. Biblioteca Naţională, Paris

Menţionasem mai înainte că în pictură, ramele circulare, adoptate în secolul al XV-lea, întruchipau simboluri vizuale ale unei dezvoltări sociale care slăbise conexiunea dintre operele de artă şi locurile cărora le erau destinate. Tondourile deveniseră la modă, mai ales la Florenţa, într-o vreme în care arta nu mai era exclusiv comandată pentru anumite ambianţe decorative, operele deplasându-se oriunde dorea clientul să le aşeze[1]. În timpul Renaşterii, aşa-numitele *deschi da parto*, tăbliţe pictate pe ambele părţi cu imagini religioase, au dobândit o formă circulară. *Naşterea Domnului* de Masaccio (Berlin) şi *Adoraţia magilor* a lui Botticelli (Londra) au fost probabil gândite iniţial ca *deschi da parto*. Tot proiectate pentru uz mobil au fost şi tondourile cu Madone, ca şi bine cunoscutele reliefuri florentine în *terra-cotta* realizate de membrii familiei della Robia şi alţi numeroşi artişti drept imagini devoţionale destinate unor case particulare.

Ca un argument în plus în favoarea caracterului portabil al obiectelor de artă, delimitările circulare au subliniat detaşarea subiectului de ceea ce-l înconjoară. Când imaginile religioase au ca scop accentuarea transcendenţei lor, ele pot face acest lucru eficient, alegându-şi un format care să le înstrăineze din punct de vedere spaţial de decorul laic. Pe de altă parte, detaşarea de gravitaţia pământească predispune spaţiile rotunde şi la decorarea ludică, şi la frivolitate prin evocarea unei „lumi flotante”, eliberate de povara corvezilor practice.

---

[1] O monografie vastă asupra tondoului a fost publicată de Moritz Hauptmann (1936). Am mai folosit şi o teză de doctorat a lui Elaine Krauss (1977), realizată la Universitatea din Michigan sub îndrumarea mea.

## Tondourile subliniază mijlocul

Într-o compoziţie rotundă, reliefarea centrului este atât de puternică, încât doar simpla localizare poate exercita supremaţia asupra zonei sau obiectului care altfel ar apărea şters din punct de vedere vizual. Hărţile geografice din Evul Mediu arătau lumea ca un disc plat, cu Ierusalimul aproape de centrul său geometric. Aşa-numite hărţi T-O ale lui Isidor din Sevilla (figura 40) foloseau trei cursuri de apă - Nilul, Niprul şi Mediterana - pentru a subîmpărţi lumea în trei continente, cu Ierusalimul stabilit a fi aşezat lângă centru. Botticelli, pictând o *Adoraţie a magilor*, a putut să aşeze pe Fecioara cu copilul în mijlocul unei mulţimi de participanţi, fără a o distinge vizual prin mărime sau prin detaşare spaţială. Pictorul nu avea nici un motiv să se teamă că ea se va pierde. Se putea încrede în geometria convingătoare a tondoului pentru a o indica pe ea ca piesă centrală a scenei.

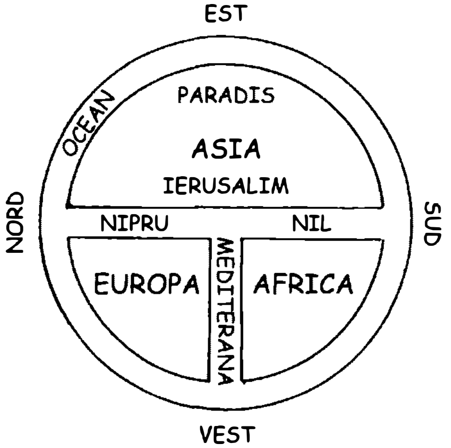


Figura 40

Poziţia centrală poate conferi dominanţă figurii copilului Hristos chiar atunci când, aşezat în poala mamei sale, el ar putea fi redus la o poziţie subordonată. În *Madona cu rodia* a lui Botticelli (figura 41), capul său beneficiază de stabilitatea centrului. El este înconjurat de corpul mamei sale, ca şi cum ar fi încă protejat de pântecul ei. Numai simpla întronare formală îl face deja conducător. De fapt, acordând binecuvântarea cu mâna sa dreaptă şi expunând fructul ca pe un glob pământesc în mâna sa stângă, el anticipează în joacă postura tradiţională a Pantocratorului.

Relaţia vizuală a Madonei cu copilul simbolizează adesea delicata problemă teologică a competiţiei dintre Fecioara Maria şi Hristos. În relieful Pitti al lui Michelangelo de la Bargello (Florenţa) (figura 42), mâna dreaptă a Madonei oferă şi susţine cartea care reprezintă crezul creştin. Dar copilul are mâna ridicată în sus, cu cotul aşezat ferm pe carte, precum o coloană care se sprijină pe propria-i bază[2].

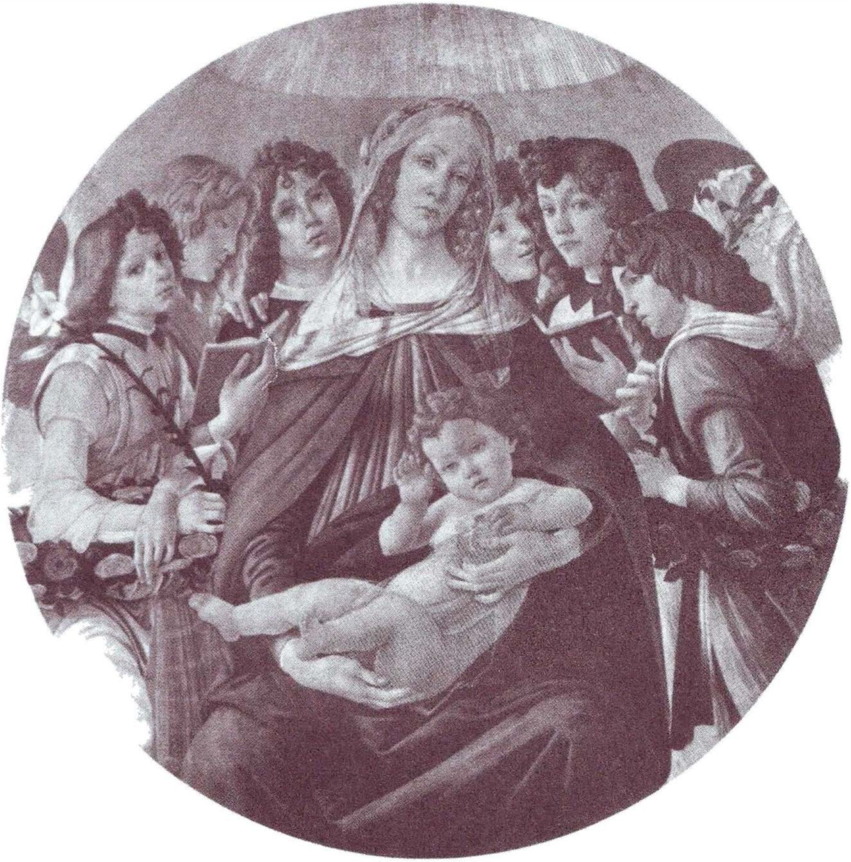


Figura 41
Sandro Botticelli, *Madona cu rodia,* 1487. Uffizi, Florenţa

---

[2] Un exemplu similar în care tema semnificativă este împinsă către margine ni-l dă un alt tondo al lui Botticelli (figura 43) în care mama, sprijinindu-şi mâna dreaptă de cartea de rugăciuni, îşi înmoaie pana în călimară ; dar băiatul şi-a pus mâna pe braţul ei ca şi cum ar controla acţiunea.

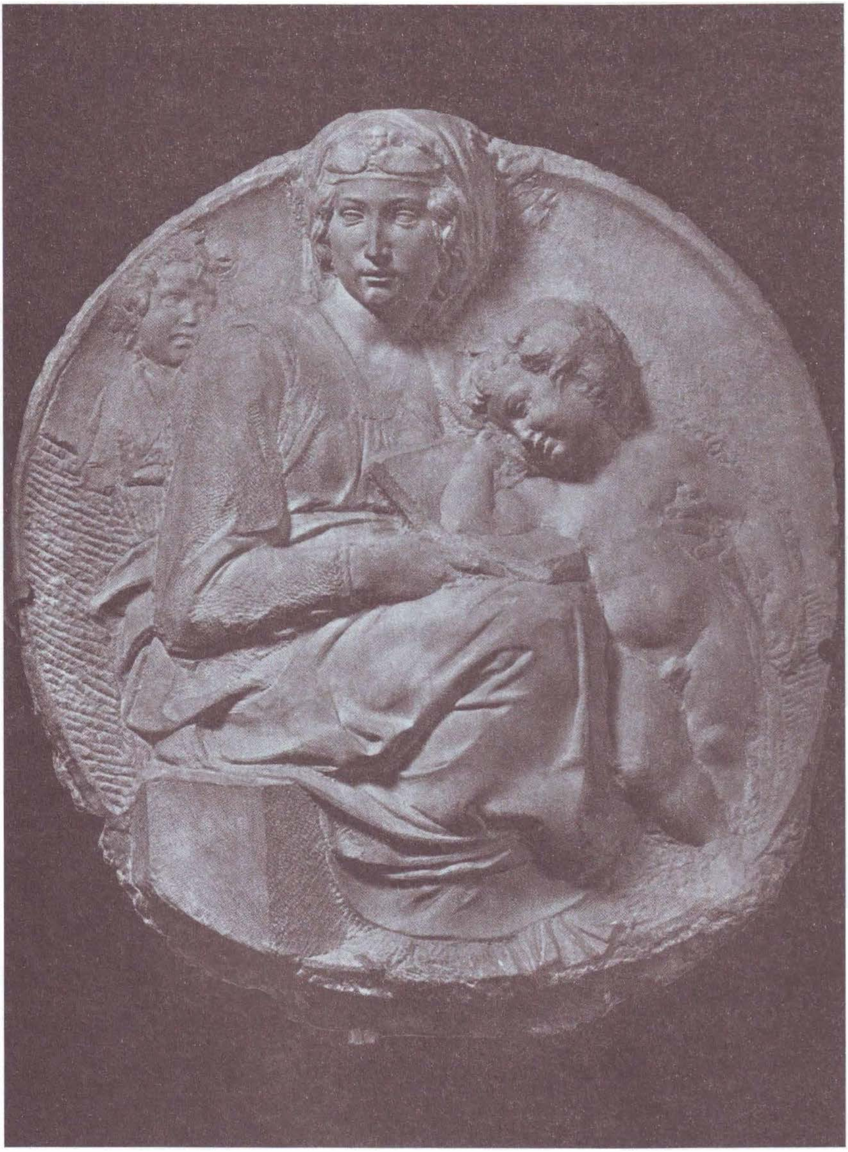


Figura 42
Michelangelo, *Fecioara cu pruncul* (*Madonna Bargello*), 1504-1505.
Muzeul Naţional, Florenţa

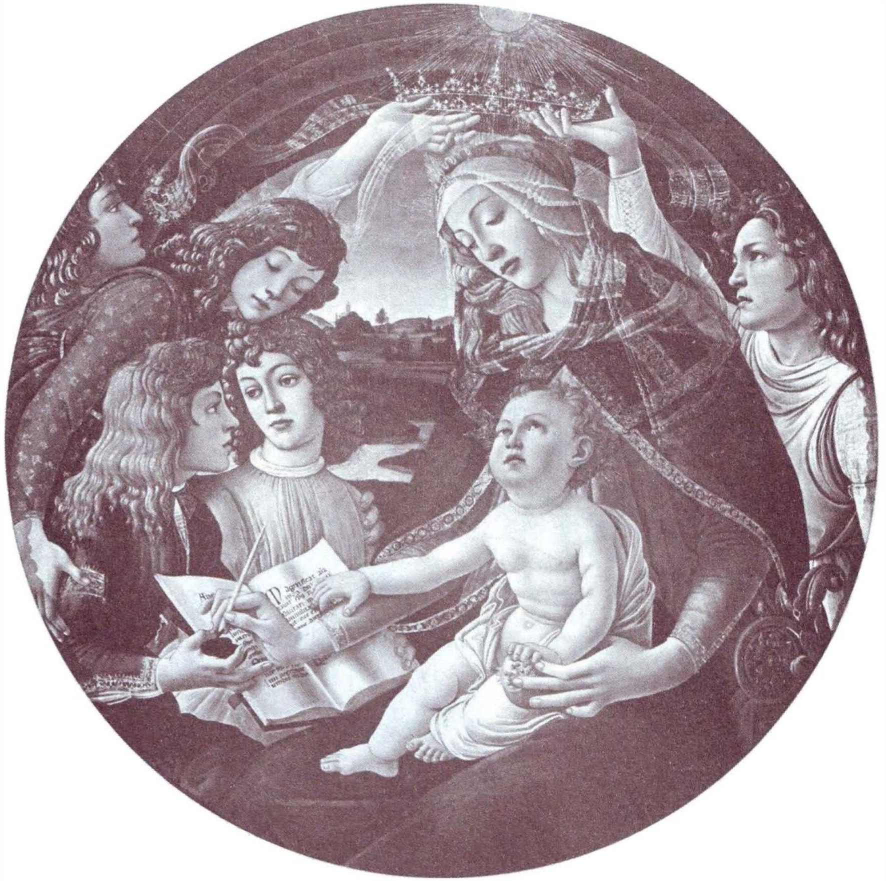


Figura 43
Sandro Botticellli, *Madona Magnificatului*, 1483-1485. Uffizi, Florenţa

Relieful lui Michelangelo oferă de asemenea un prim exemplu al procedeului pe care îl voi numi microtemă. Microtema prezintă într-un centru de maximă importanţă al operei, de obicei chiar în mijloc, o variantă minusculă, concentrată, a subiectului dezvoltat în întregul compoziţiei. Microtema cărţii de rugăciune în relaţia sa cu braţul copilului metamorfozează subiectul spiritual al operei în acţiunea vizuală concretă.

Un alt exemplu de microtemă, chiar mai izbitor, poate fi întâlnit în decoraţia pictată a unei cupe, aparţinând pictorului grec Duris (figura 44). O vedem pe Atena turnându-i vin lui Hercule, o scenă complexă pe care o putem descifra doar prin dezlegarea complicatei organizări vizuale şi bazându-ne pe cunoştinţele noastre de mitologie clasică. De fapt, cei doi parteneri de dialog sunt izolaţi fiecare către marginile picturii pe rotund, ca şi cum ar fi doar spectatori. În schimb, noi suntem conduşi de aspectul centric al compoziţiei către microtema simplă şi neîncărcată din mijloc, unde două recipiente, cana şi cupa, acţionează asemenea unei replici condensate şi abstractizate a subiectului principal, şi anume relaţia dintre gazdă şi oaspete, cel care toarnă şi cel care primeşte. Asemenea microteme pot fi observate foarte des, mai ales în acţiunea mâinilor, al căror comportament expresiv îşi găseşte locul destul de frecvent în mijlocul unei opere.

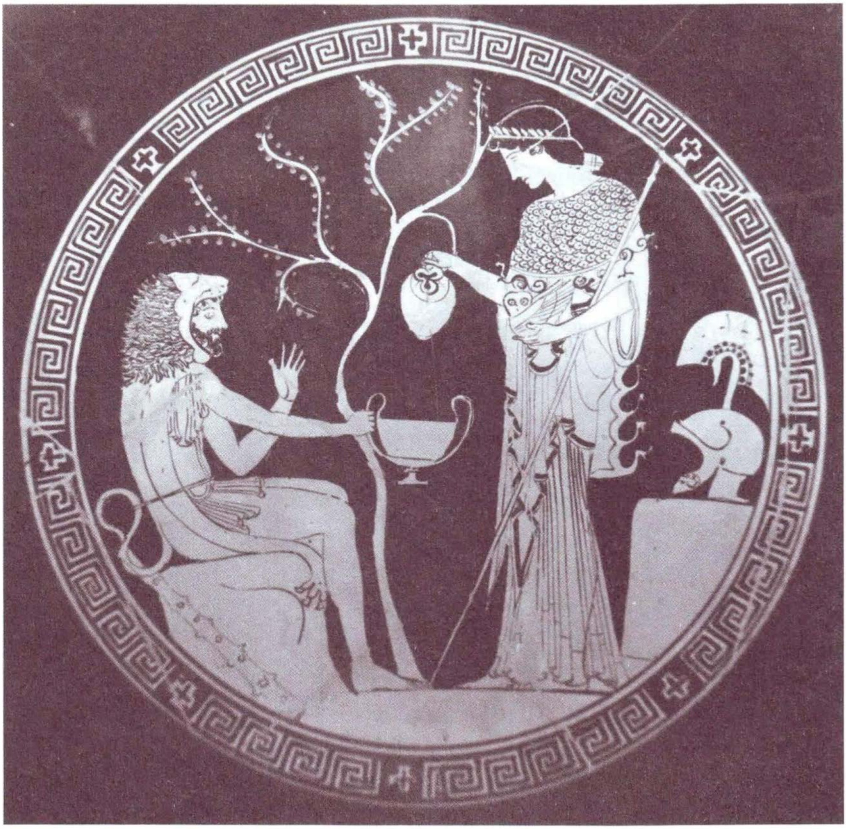


Figura 44
Duris, *Hercule şi Atena*, cca 480 î.Hr. Muzeul de antichităţi din München

## Rolul excentricităţii

Până aici, abordarea îngrădirilor rotunde m-a făcut să mă concentrez asupra centricităţii şi să neglijez rolul celuilalt sistem compoziţional – excentricitatea. Totuşi, aşa cum ştim, ambele sisteme sunt prezente întotdeauna în acţiune. Ele trebuie să se înţeleagă unul cu celălalt şi să îmbogăţească substanţa vizuală şi simbolică a întregului. Dualitatea lor complementară de bază poate fi detectată în simbolismul tradiţional al cercului şi al pătratului. „Pătratul a fost considerat întotdeauna inferior cercului şi folosit deci pentru a simboliza pământul, în timp ce cercul exprima Raiul sau existenţa eternă", spune George Ferguson în cartea sa despre simbolurile creştine. Interacţiunea celor două forme este reprezentată schematic într-o formă tipică a mandalei indiene sau tibetane care reprezintă integrarea naturii terestre în divin (figura 45).

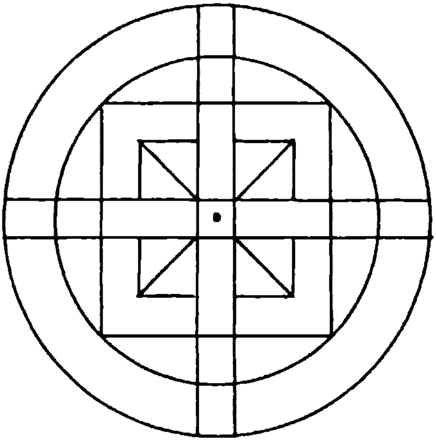


Figura 45

În arta reprezentaţională, compoziţiile circulare sunt confruntate cu problema abordării scenelor terestre ale figurilor în picioare, ale copacilor sau ale mobilei şi clădirilor făcute de mâna omului, în care excentricitatea verticalelor şi orizontalelor deţine supremaţia. Un remediu parţial este adaptarea subiectului la structurile radiale. T.B.L. Webster, într-un studiu asupra decoraţiilor pictate pe vasele antice greceşti, desemnează simetria centrică drept una dintre principalele trăsături compoziţionale. El găseşte multe scene reductibile la un triunghi, patrulater, pentagon sau hexagon înscris într-un cerc. O figură alergând se poate sprijini pe o schemă din trei raze şi scene mai complexe pot folosi ceea ce Webster numeşte patriotic, principiul *Union Jack* – adică structura radială formată din opt raze principale care împart suprafaţa rotundă în opt părţi egale (figura 46). Oriunde s-ar potrivi faptelor o astfel de interpretare, compoziţia se conformează modelului nostru concentric.

Unele încercări de adaptare a coordonatelor excentrice arată ca şi cum artistul s-ar fi limitat la a tăia colţurile unei structuri care suscită sistemul unghiular de coordonate. Într-o scenă a *Naşterii Domnului* de Masaccio, de exemplu, puternicele verticale şi orizontale arhitectonice sunt acoperite în mod inegal de o bordură circulară. Aici nu există nici un raport spaţial între cele două sisteme şi centrul picturii, susţinut de forma tondoului, concentrează ca din întâmplare privirea asupra unui grup de femei din asistenţă, ceea ce distrage atenţia de la tema principală a picturii. În mod similar, când Perugino compune un tondo în care Madona şi copilul sunt înconjuraţi de sfinţi şi îngeri, avem în faţă un aranjament de figuri în picioare care trebuie să-şi aplece capetele într-o parte pentru a evita curbura marginală. „Pictura a descoperit încet-încet legile inerente ale speciei amintite”, scrie Jacob Burckhardt într-un articol important consacrat subiectului nostru. „La început ea reprezenta figurile şi evenimentele cu acelaşi realism al costumelor şi expresiei ca şi în picturile de alt format. Clădirile şi peisajele erau plasate într-un spaţiu întrepătruns egal cu natura. Abia către sfârşitul secolului devine evident că formatul circular are în esenţă un caracter ideal, care acceptă doar subiectele liniştite ale frumuseţii ideale şi procedează cel mai bine atunci când renunţă la fundalurile explicite.”

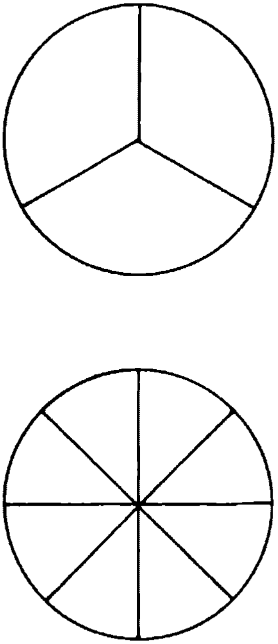


Figura 46

O privire aruncată în urmă la cupa lui Duris (vezi figura 44) ne va convinge că un mare artist a fost capabil să folosească incongruenţele inerente formatului circular în propriul avantaj. Toate formele verticale sunt făcute să se conformeze centricităţii compoziţiei. Spatele lui Hercule este curbat, părţile de sus ale scaunelor sunt întoarse oarecum spre centru, copacul îşi neagă verticalitatea, până şi caracterul direct al excentricităţii gazdei ce stă în picioare este temperat de înclinarea graţioasă a capului şi gâtului acesteia.

Problema pusă de împrejmuirile circulare nu se limitează la arta picturii. Nu sunt necesare decât câteva exemple pentru a indica problemele ce se ivesc în planurile generale de arhitectură. O clădire cilindrică îşi punctează centrul drept locul cel mai important al interiorului său – o cerinţă satisfăcută de baptisterii atunci când cristelniţa este aşezată în mijloc. În Panteonul roman, centrul este gol, deşi este evidenţiat ca fiind locul din care vizitatorii observă simetria magnifică a templului antic. Centrul este străbătut de axa excentrică introdusă de intrare şi arată spre cavitatea din partea opusă a interiorului circular. Respectiva cavitate nu este diferenţiată totuşi în mod special de celelalte care punctează circumferinţa, astfel încât, în aspectul său actual, relaţia dintre spaţiul centric şi axa excentrică se poate spune că este oarecum neclară. În capitolul X mă voi întoarce la această problemă, discutând o temă similară, oferită de planul general al Pieţei Sfântul Petru.

Dar acum voi reveni la interacţiunea celor două sisteme compoziţionale în tondoul pictural. Mă refeream la dificultăţile întâmpinate de artist atunci când se apucă să adapteze grila lumii terestre la un spaţiu circular. Soluţia uşoară a eliminării excentricităţii în întregime este rareori satisfăcătoare, din două motive. Într-un sens pur formal, armonia necontrastantă a unei structuri exclusiv centrice nu justifică tensiunea creată de tendinţele antagoniste ale experienţei umane. Ne aducem aminte de banalitatea şi trivialitatea scuturilor din cercuri concentrice pe care unii op-artişti ai anilor ’60 le foloseau în scopuri practice. William C. Seitz, curatorul expoziţiei „Ochiul sensibil” din 1965, organizată la Muzeul de artă modernă din New York, scria cu acea ocazie: „Sublinierea exagerată a centralităţii şi încercarea, ca şi zadarnică, de a evita tirania sa, iată polii între care oscilează compoziţia perceptivă”.

Într-un sens mult mai material găsim în arta reprezentaţională al doilea motiv evident pentru a nu neglija structura excentrică: este necesară ca să îndreptăţească şarpanta spaţiului terestru. Chiar şi în *Madonna della Sedia* a lui Rafael (figura 47), care se bizuie în totalitate pe forme curbe, poziţia verticală a scaunului face ca pictura să nu scape de sub control. De fapt, acea poziţie explicită nu semnifică deloc singura referinţă posibilă la coordonatele vieţii pământeşti. Geniul lui Rafael îşi ia măsura de siguranţă ca formele care compun şi învăluie figurile să nu-şi piardă propriul caracter datorită cerinţelor curburii rotative. Fiecare element păstrează vizibil norma prin care a fost constrâns la înfăţişarea actuală. Gâtul înclinat îşi menţine verticalitatea potenţială şi braţele reţin puterea muşchilor membrelor în rotire. Acest caracter unghiular drept, inerent subiectului terestru, care este făcut să se muleze armoniei sferei, fără a fi deghizat sau impus, pare a fi soluţia cea mai bună pe care pictura o poate oferi problemei tondoului.

De fapt, Burckhardt a scris despre *Madonna della Sedia* că „ea conţine întreaga filosofie a picturii rotunde atât de clar, încât orice privire nestingherită poate să realizeze cu cât este aceasta mai dificilă şi mai frumoasă ca mijloc de reprezentare printre toate formatele şi chiar faţă de orice format în general”. Tondoul ar putea fi numit, într-adevăr, cel mai frumos format – el transportându-ne de la limitările spaţiului gravitaţional pământesc către modelul fundamental, mult mai important, al concentricităţii cosmice – şi poate fi numit cel mai dificil format, deoarece nu poate sugera efectiv mişcarea sferei cosmice fără a încorpora procedeele excentricităţii terestre.

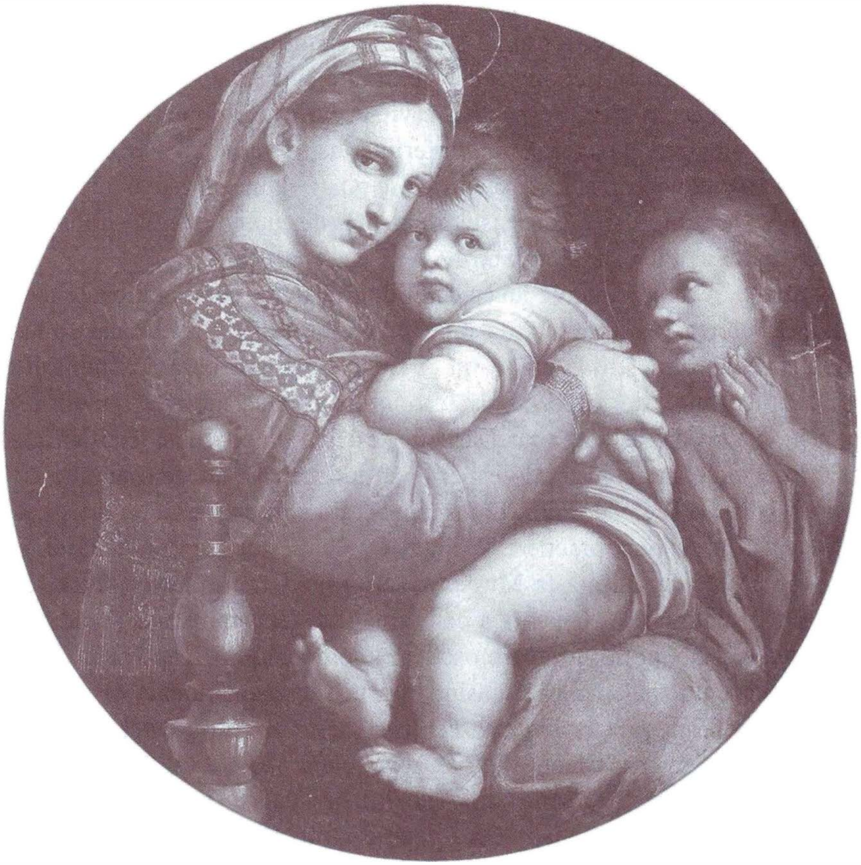


Figura 47
Rafael, *Madonna della Sedia,* 1514. Galeria Pitti, Florenţa

Totuşi, excentricitatea nu este doar tolerată în tondo, ca o concesie necesară adusă condiţiei umane. Ea este şi indispensabilă ca un contrapunct faţă de centricitatea dinăuntrul compoziţiei. În relieful lui Michelangelo de la Bargello (vezi figura 42) indicam ponderea dată copilului Hristos prin apropierea faţă de centru. Prin comparaţie, capul Fecioarei, îndepărtat de marginea tondoului, părea îndepărtat şi secundar. Totuşi, în mod evident, această viziune orientată centric este unilaterală. Pe scara excentrică a verticalei centrale, capul Fecioarei are o poziţie dominantă, făcându-l pe copil să pară mai mult un subordonat. Dacă privim către centru, vom realiza că înclinarea capului copilului îl cuplează energic cu centrul sacru ; dar aceeaşi înclinare îl supune la o sprijinire mai pasivă pe umărul mamei sale, când recunoaştem forţa ei protectoare. Acest tipar bivalent, suscitând dominarea copilului faţă de aceea a Fecioarei, este exprimat în interacţiunea celor două sisteme compoziţionale din *Madona cu rodia* a lui Botticelli (vezi figura 41).

Observaţi aici că, în interiorul structurii centrice, efectul unei deplasări de la mijloc nu se limitează la stabilirea unei poziţii subordonate. O stabilitate fermă este privilegiul localizării centrale – dându-i, de exemplu, copilului Hristos din figura 43 o demnitate altminteri neacordată unui copil aşezat în poala mamei sale. Dar stabilitatea înseamnă şi lipsa de acţiune ; astfel, atunci când actorii unei compoziţii circulare sunt aşezaţi în afara centrului ei, câştigă în oportunitatea dramatică. Dialogul dintre Atena şi Hercule de pe cupa lui Duris (vezi figura 44) este mai plin de viaţă datorită poziţiei excentrice a partenerilor.

Efectul acestui procedeu este foarte impresionant în tondoul lui Michelangelo *Madonna Doni* (figura 48), în care însuşi nucleul scenei este înălţat către marginea superioară. Baza centrală o constituie pântecul mamei din care s-a plămădit istorisirea. De la acea bază privirea urcă prin braţul ridicat al femeii către constelaţia familiei. Cât de diminuată ar fi intensitatea triadei capetelor strâns unite dacă nu ar fi plasată sus, deasupra centrului !

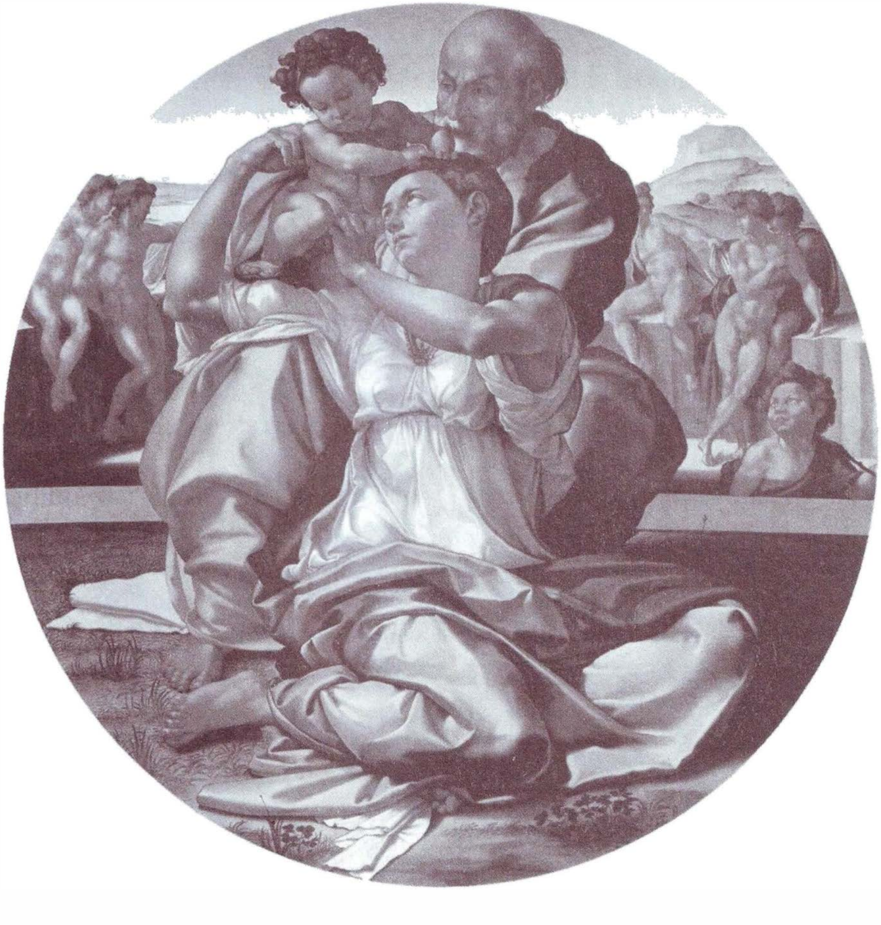


Figura 48
Michelangelo, *Sfânta Familie (Madonna Doni)*, 1504. Uffizi, Florenţa

## Discuri interioare

Trăsăturile circularităţii nu se limitează la delimitările externe discutate până la acest punct; acestea rămân valabile şi pentru formele circulare din interiorul compoziţiilor. Dacă privim înapoi la discul cu micul univers din ilustraţia cărţii medievale din figura 38, îl vom sesiza ca fiind vârât în colţul din dreapta de jos al ramei, dar într-un fel ciudat, independent de coordonatele spaţiale. Caracterul său compact îl izolează şi îi dă o mai mare greutate vizuală decât s-ar obţine prin orice altă formă. El se comportă atât de mult ca un tondo în mediul înconjurător, încât îl putem numi un tondo interior.

Caracterul distinct al formei rotunde mai poate fi observat la capul Creatorului, care apare înconjurat de un nimb circular. Rotunjimea centrică accentuează cele două forme principale ale compoziţiei şi le leagă printr-o axă verticală excentrică, ce fixează cei doi centri mobili de dreptunghiul ramei. Acţiunea picturii culminează cu interacţiunea dintre capul foarte energic al Creatorului şi lumea căreia i-a dat mişcare şi pe care o măsoară.

Ne putem întoarce la capul Fecioarei din relieful lui Michelangelo (vezi figura 42). Rotunjimea sa, susţinută de simetria imaculată a feţei, îi conferă o distincţie aparte şi pondere îndestulătoare pentru a-l lăsa să acţioneze ca vârful unei piramide compoziţionale care organizează corpurile mamei şi copilului printr-un mănunchi de vectori ce se deschid în afară. Capul Fecioarei se comportă deci ca un contracentru puternic a cărui relaţie cu centrul de echilibru din mijlocul tondoului determină tema compoziţiei.

Cercurile interne explicite sunt rare în stilul realist al picturii practicate în Renaştere, precum şi în secolele imediat următoare. Unul dintre sorii spectaculoşi ai lui Van Gogh demonstrează cum o formă circulară, abia detaşată pe un cer similar colorat, este cu toate acestea destul de puternică pentru a se afirma faţă de formele din prim-plan ale semănătorului şi copacului (figura 49). Deşi discul este ţintuit locului de echilibrul compoziţiei, el este mult mai puţin supus coordonatelor excentrice ale picturii decât celelalte forme. Lăsat liber, el s-ar putea rostogoli spre orizont. Unicitatea perfecţiunii sale îi acordă o atât de mare greutate vizuală, încât creează un centru stâng întronat de figura întunecată a omului şi atrăgând diagonal copacul greu din colţul său – dreapta jos – cu o putere atât de mare, încât trunchiul este abia contracarat de verticala centrală. Chiar şi liniile de perspectivă ale câmpurilor par să curgă în direcţia generală a acelui centru incandescent.

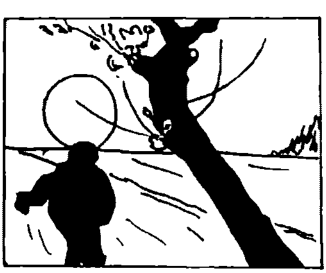


Figura 49 (după Van Gogh)

Geometria cercului guvernează multe abstracţiuni constructiviste şi suprematiste de la începutul secolului XX, în opere ale unor pictori precum Moholy-Nagy, Lisiţki şi Rodcenko. Un relief din 1935 al lui Ben Nicholson ne va ajuta să arătăm cum o pereche de cercuri goale creează două focare izbitoare, ajutând astfel la subîmpărţirea plăcii de lemn orizontale în două componente de bază, una dintre ele mare şi expandată, cealaltă mai slabă şi comprimată. Golurile circulare posedă destulă pondere pentru a constitui nucleii celor două forme unghiulare şi pentru a organiza aceste forme în jurul centrilor dezechilibraţi. Această excentricitate adaugă o tensiune dinamică compoziţiei. Dinspre partea inferioară a centrului său rotund, placa mai mare avansează către margini ca tăişul unui topor, trecând de axa verticală şi pătrunzând în jumătatea dreaptă a compoziţiei. Încălcând limitele simetriei, ea creează un efect dinamic puternic.

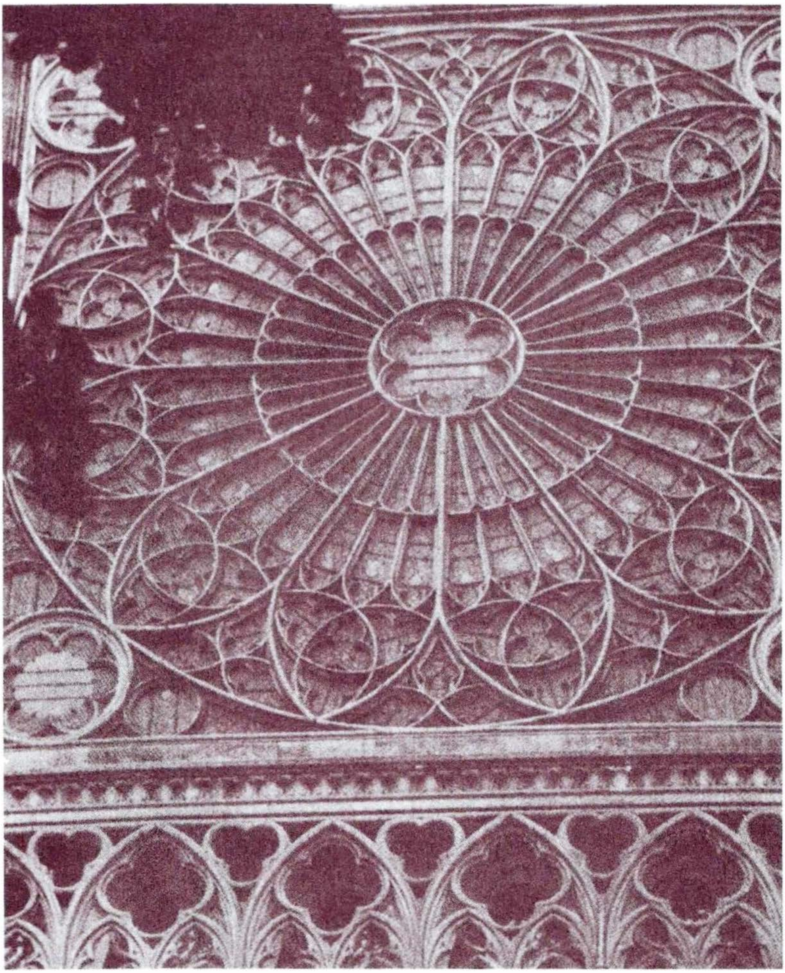


Figura 50
Rozasa Catedralei din Troyes, secolul al XIII-lea

O formă rotundă este atât de completă şi de stabilă în ea însăşi, încât se adaptează greu la contextul unei compoziţii dacă nu deţine centrul, iar toate celelalte forme nu se adaptează la ea. Acest lucru poate fi foarte clar în ferestrele circulare ale bisericilor medievale. O atare fereastră este întotdeauna aşezată pe verticala centrală a faţadei. Motivul său decorativ strict centric este aranjat ca spiţele unei roţi (figura 50). Independenţa îi este completă, iar greutatea sa vizuală este atât de puternică, încât influenţează poziţia centrului de echilibru. Faţada catedralei Notre Dame din Paris (figura 51) este organizată în jurul rozasei încadrate de componente verticale şi orizontale ale structurii. Să reţinem că poziţia centrală a ferestrei nu este una pur formală. Adolf Reinle a arătat că acest motiv arhitectonic derivă din ilustraţiile tratatelor medievale în care schemele cosmologice sunt reprezentate de desene circulare, adesea dominate de figura centrală a lui Hristos tronând sau a mielului mistic[3]. Deci fereastra circulară reprezintă nucleul cosmosului, iar rolul său în organizarea faţadei schimbă diferite raporturi între sistemul compoziţional centric şi cel excentric. La Notre Dame centralitatea rozasei este relativ necontestată, dar în catedrala gotică mai târzie de la Reims mulţimea de geamuri şi acoperişuri ascuţite din partea superioară introduce vectori excentrici ce perturbă puternic stabilitatea organizării în jurul centrului.

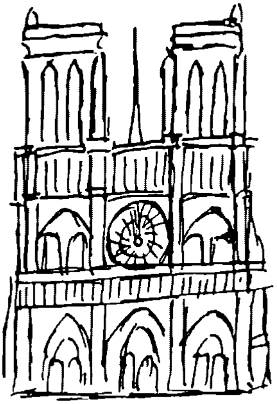


Figura 51

Influenţa poziţiei rozasei asupra verticalei centrale poate fi observată, de exemplu, pe faţada catedralei Sfântul Petru din Toscanella (figura 52), unde fereastra este plasată foarte sus, exact sub acoperiş. De la această înălţime, fereastra contrabalansează greutatea portalului. Ea ridică centrul de echilibru şi, prin urmare, dă întregului aspect arhitectural impresia de suspensie înaripată.

---

[3] Pentru exemple, vezi Simson (1956), plş. 8, 9, 10.

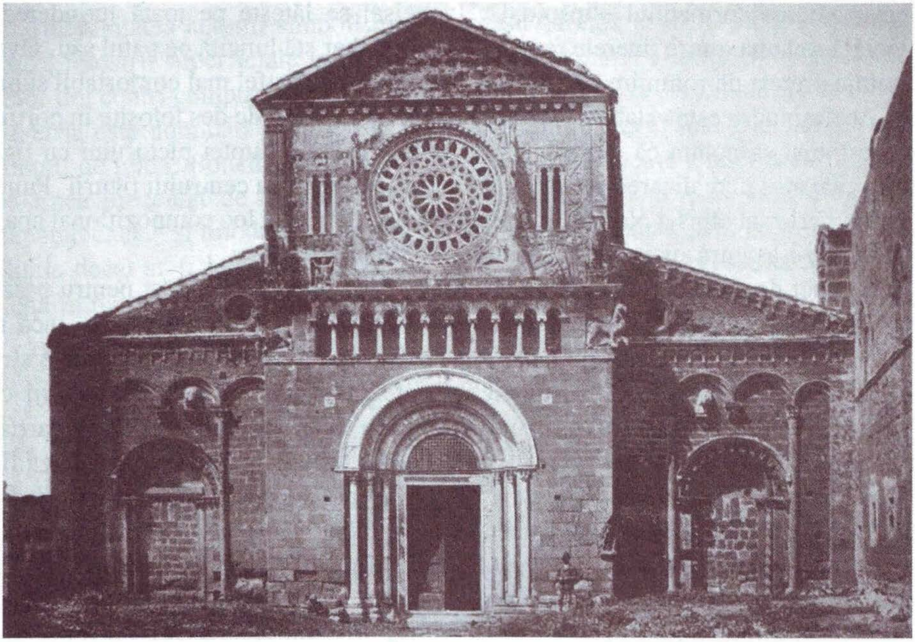


Figura 52
Biserica Sfântul Petru din Toscanella, secolul al XII-lea

## Ovalul

O discuţie a relaţiei dintre centricitate şi liniaritatea excentrică va fi benefică printr-o raportare la spaţiul a cărui formă le include pe amândouă. În comparaţie cu cercul, ovalul pierde din simetria centrică de dragul unei tensiuni crescute. Renaşterea a îndrăgit cercul ca fiind forma perfecţiunii cosmice, în timp ce faza manieristă a Barocului şi-a ales elipsa puternic încordată care contrapune ambivalenţa rotunjimii extensiei[4]. Este drept că elipsa deţine o simetrie stabilizatoare proprie. Derivarea sa din cerc este cu adevărat convingătoare doar atunci când distanţa dintre două focare rămâne mică şi forma sa tinde către circularitate. Pictorul sau arhitectul pot selecţiona o anumită formă dintr-o serie de elipse, fiecare cu propriul caracter şi propria expresie. Pe măsură ce elipsa devine mai lungă şi mai plată, ea dobândeşte calităţile unui dreptunghi.

Chiar mai mult decât tondoul, ovalul este o formă vioaie, dictată mai degrabă de necesităţile impuse de decorul pe care îl serveşte decât de acelea ale compoziţiei conţinute. Ca urmare, în multe realizări de rutină ale secolului al XVIII-lea, subiectul pictural umple cadrul fără o prea mare consideraţie acordată structurii specifice corespunzătoare formatului elipsoidal. Un peisaj se lăţeşte pe toată întinderea sa orizontală sau una dintre tinerele femei ale lui Boucher stă lungită pe patul său. Ovalul constituie pretext de rotunjire a colţurilor, potrivindu-se astfel mai confortabil subiectului. Acelaşi lucru este valabil pentru ovalele verticale, atât de des folosite în portrete. Trebuie totuşi să notăm că ovalul dă un ajutor bine-venit luptei pictorului cu figura umană, mai ales în realizarea capetelor situate mult deasupra centrului figurii. Punctul central superior al elipsei oferă capului figurii din portret un loc compoziţional aparte, pe care nu i-l asigură nici tondoul şi nici dreptunghiul.

---

[4] Vezi Panofsky (1954).

Din punct de vedere compoziţional, elipsa este formatul predilect pentru prezentarea unui duet sau dialog a două personaje antagonice ori parteneri sau, încă mai abstract vorbind, a doi centri de energie puşi faţă în faţă. Această proprietate structurală a elipsei se manifestă în practica de atelier a desenatorilor Renaşterii care construiau elipse aproximative prin intermediul a două cercuri suprapuse parţial – aşa-numitele *ovato tondo* (figura 53)[5]. Elipsa poate fi percepută nu mai puţin ca fiind rezultatul interacţiunii a două sfere de forţe. O anecdotă despre istoricul Aby Warburg merită să fie menţionată aici. Proiectantul oraşului Hamburg, Fritz Schumacher, povesteşte în autobiografia sa că, atunci când fraţii lui Warburg s-au oferit să-i construiască o clădire pentru biblioteca sa în creştere, Warburg a insistat ca în centrul clădirii să existe un auditoriu în formă de elipsă. Tocmai pentru că îşi revenise după o serioasă boală mentală, şi-a conceput piesa centrală a bibliotecii sale în formă de elipsă, ca o comemorare a noii sale sănătăţi. Într-o conversaţie cu filosoful Ernst Cassirer, el i-a explicat acestuia că elipsa reprezintă un punct de cotitură în gândirea umană. Pentru Platon, a spus el, cercul a fost simbolul perfecţiunii, figura creatoare a conceptelor universului. În realitate, totuşi „elipsa a fost această figură creatoare, deoarece cei doi poli ai săi erau caracteristici universului: ei controlau mişcările cosmosului şi întruchipau simbolul omului cu structura lui polară, a spiritului şi sufletului. Oriunde sălăşluia viaţa, dualitatea polilor ieşea în relief, nu numai în electricitate, ci şi în alternanţa zi-noapte, vară-iarnă, bărbat-femeie”[6].

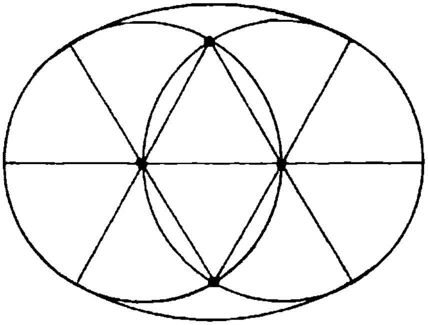


Figura 53

---

[5] Vezi Kitao (1974).

[6] Citat din Füssel (1979).

Solemnitatea acestui simbolism nu a reuşit să aibă ecou în pictura apuseană din cauza folosirii superficiale la care a fost supus formatul eliptic. De altfel, dualitatea celor doi centri compoziţionali apare clar numai în elipsa orizontală. În cea verticală, simetria este dominată de diferenţa ierarhică dintre sus şi jos. Dar într-un oval orizontal, de pildă, Boucher utilizează corect cele două focare atunci când îl înfăţişează pe Enea prezentat de Venus celorlalţi zei. Cele două grupuri sunt mult mai clar înmănuncheate şi totodată mai clar detaşate unul de celălalt prin polaritatea spaţiului eliptic decât ar fi într-o ramă dreptunghiulară. Similar, Jacques Charlier o aşază pe Leda în partea stângă, iar lebăda în dreapta (figura 54).

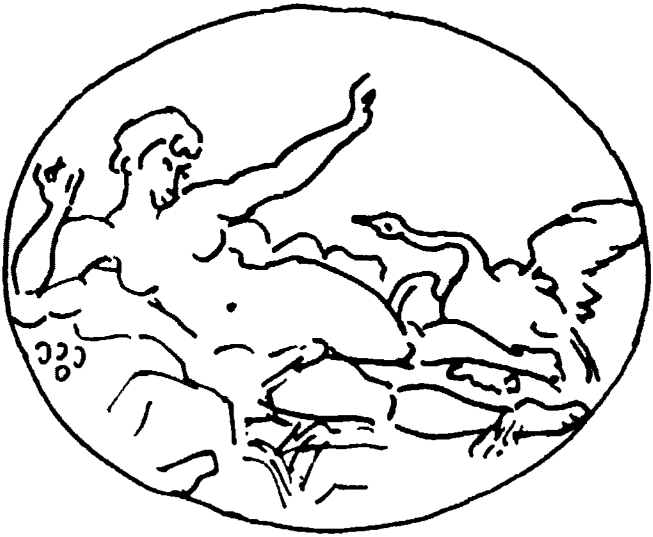


Figura 54 (după Charlier)

În ovalul vertical, ponderea focarului superior poate fi folosită, după cum menţionam, pentru a reprezenta ca dominant capul unei persoane portretizate mult mai convingător. Deşi zona centrală a pânzei poate fi ocupată, de exemplu, prin decorarea piepturilor bărbaţilor şi femeilor, precum şi prin jocul mâinilor, capul, încununat de bolta superioară, deţine centrul superior destul de ferm. Dimpotrivă, un grup de persoane poate ocupa capătul inferior al unui oval vertical, ca şi cum ar fi adunat într-un coş, în jurul focarului de jos al elipsei, în timp ce vârful este inundat de lumină, de spaţiul gol al unui interior sau de norii însufleţiţi probabil de o pereche de îngeraşi plutitori.

În cele din urmă, ne aflăm aici în faţa unei asonanţe faţă de rotunjimea prin care formatul ramei influenţează formele compoziţiei. În *Madonna della Sedia* (vezi figura 47) văzusem acest lucru exemplificat de volumele rotunde ale membrelor ce alcătuiau compoziţia tondoului. Un exemplu perfect al unei rame ovale, accentuând tema subiectului picturii, este precupeaţa de ouă a lui Boucher (figura 55). Afinitatea dintre cadrul oval şi ouăle din coş trece neobservată pentru cumpărătorul care doseşte ouăle cu mâna dreaptă, ciupind fata bucălată cu mâna stângă. Tinereţea clocotitoare a formelor rotunde se manifestă într-atât în spaţiul picturii, încât adumbreşte vectorii excentrici ai piepturilor, capetelor şi braţelor[7].

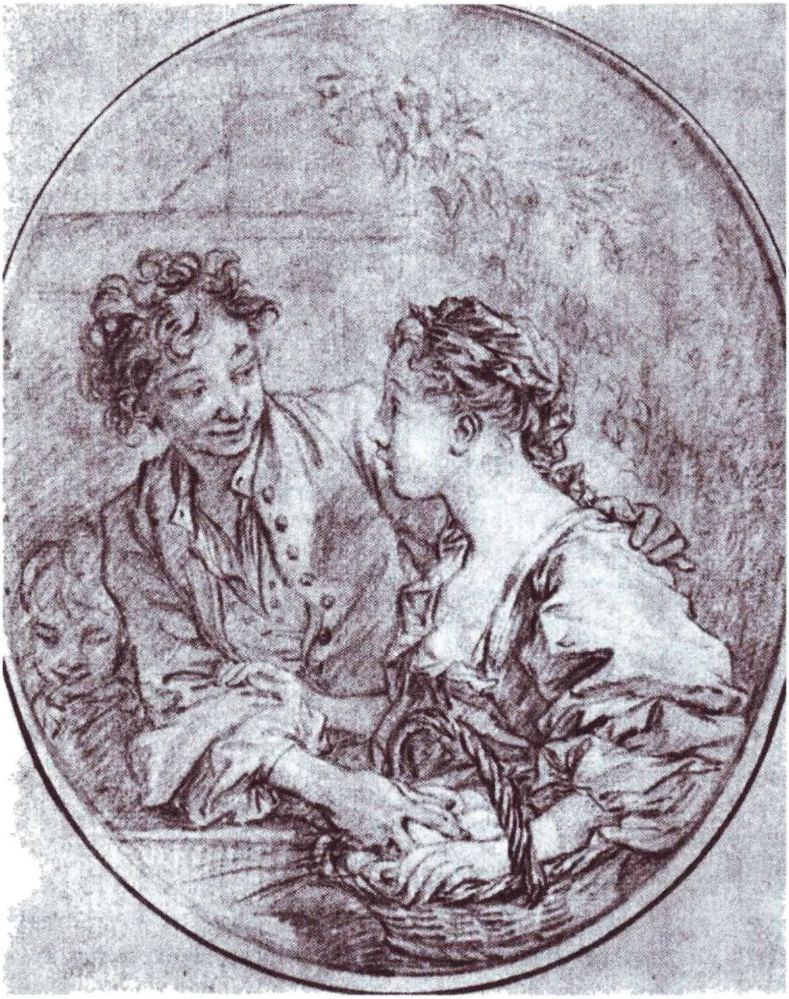


Figura 55
Anonim (după François Boucher), *Alegoria Dragostei (cu coşul cu ouă).*
Snite Museum of Art, University of Notre Dame, SUA

---

[7] În introducerea sa la o expoziţie de picturi ovale, Jean Cailleux scria: „În orice caz, putem releva că multe dintre picturile ovale, mai ales portrete, ar fi putut fi dreptunghiulare, fără ca prezentarea lor să sufere schimbări fundamentale. Chiar şi aşa, ceea ce frapează este faptul că ovalul permite, încurajează şi inspiră într-adevăr un joc al curbelor şi al contracurbelor în interiorul elipsei pânzei" (1975), p. 12.

## Pătratele echilibrează coordonatele

Întorcându-ne la pătrat, avem din nou de-a face cu o formă simetrică din punct de vedere centric. În acest sens, o ramă pătrată se aseamănă cu un tondo. Dar în timp ce cercul are de nenumărate ori mai multe axe de simetrie, pătratul are numai patru, şi anume cele două paralele cu laturile şi cele două diagonale care unesc colţurile (figura 56). Diferenţa nu e numai o problemă de număr ; ea indică totodată diferenţa calitativă dintre o formă deplin adecvată centricităţii şi una esenţial determinată de vectorii lineari ai unei grile excentrice. În consecinţă, cele două forme se raportează la mediul înconjurător. Tondoul, după cum am observat, se comportă ca un obiect străin dând buzna în interiorul spaţiului din exterior, guvernat de un model structural propriu, dar fără o localizare stabilă. Forma spaţiului pătrat şi structura sa internă sunt supuse reţelei excentrice şi, prin urmare, sunt foarte strâns legate şi de structura verticală sau orizontală a decoraţiilor arhitectonice.

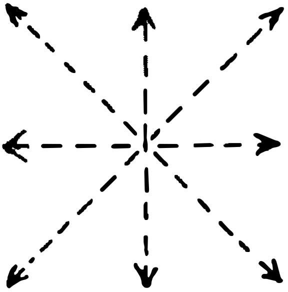


Figura 56

Această diferenţă structurală dintre formele celor două spaţii delimitate influenţează la rându-i caracterul centrului de echilibru. Centrul tondoului este unul stabil, un punct ferm determinat. Centrul pătratului este aproape identic cu acela al intersecţiei. Gândiţi-vă la diferenţa dintre o piaţă urbană circulară şi traversarea unei străzi. Dacă traversarea nu este marcată de un refugiu, un monument sau un poliţist de circulaţie, ea este absorbită de vectorul linear al fiecărei străzi de-a lungul căreia se desfăşoară traficul. În general, traversările pe trasee drepte în oricare direcţie sunt oarecum nedeterminate. Liniile alunecă una prin cealaltă, fără a interacţiona foarte mult. În consecinţă, proporţiile patrulaterelor tind să fie oarecum nedeterminate. Este bine cunoscut, de exemplu, că acele pătrate corecte din punct de vedere geometric par mai înalte ; ele necesită o scurtare a dimensiunii verticale pentru a obţine aparenţa unui pătrat corect proporţionat. Aşa cum menţionam mai înainte, fenomenul se datorează aşa-numitei anizotropii a spaţiului, care ne face să supraestimăm distanţele pe verticală. Este un fenomen care afectează în principiu toate formele ; îi este caracteristic faptul că nu are nici o influenţă asupra cercurilor. Cercul deţine o putere suficientă pentru a nu fi turtit de această asimetrie a spaţiului perceptibil. Dată fiind structura laxă a pătratului, suntem îndreptăţiţi să-i definim proporţiile vizuale mai pe larg decât îngăduie măsurătorile.

Deci, pe de o parte, pătratul constituie un patrulater caracterizat de intersectările sub unghi drept al orizontalelor cu verticalele. Pe de altă parte, simetria centrică a formei sale subliniază centrul de echilibru. Faptul produce o ambiguitate care uneori nu se neutralizează pe deplin. Într-o operă timpurie a lui Rafael, de exemplu (figura 57), observăm că, atunci când citim compoziţia de-a lungul vectorilor săi verticali, femeile care stau în picioare se înalţă deasupra cavalerului adormit. Pe orizontală ele îl flanchează lateral. Pentru a împăca aceste două versiuni excentrice, avem nevoie să privim compoziţia ca organizată în jurul centrului de echilibru al picturii. Dar acel punct median este prea slab. Se admite, acesta subsumează o microtemă simbolică a subiectului picturii: alegerea între virtute şi plăcerile frumuseţii, între carte şi flori. Din punct de vedere vizual însă, zona centrală este aproape goală. Ea este traversată evident de trunchiul copacului. Şi, din moment ce compoziţia prezintă neajunsul nesusţinerii centrului cerut de format, pictura oscilează între orizontalitate şi verticalitate, în loc să le integreze pe cele două într-un tot echilibrat.

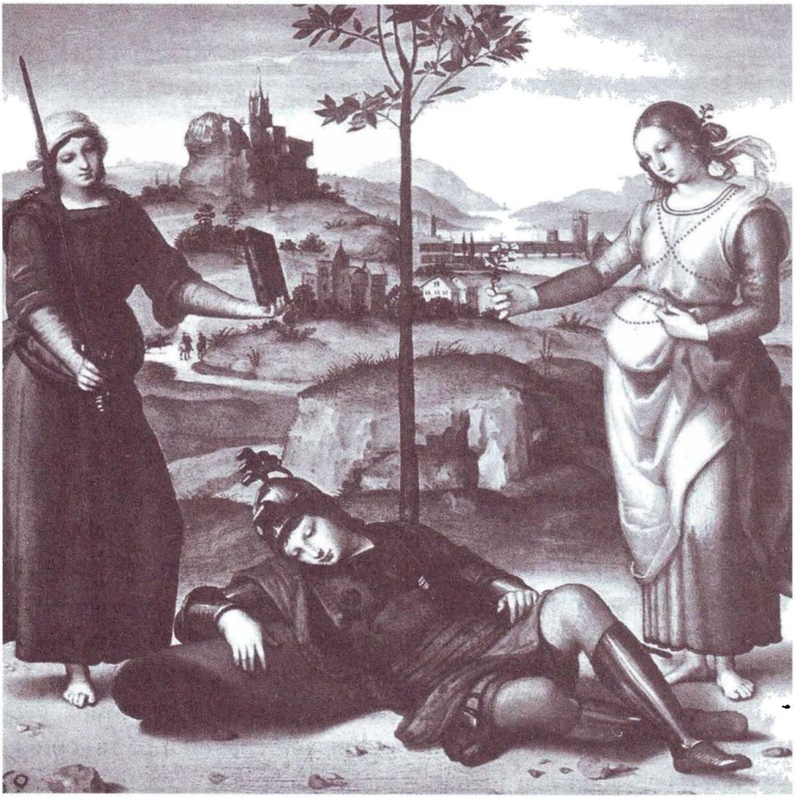


Figura 57
Rafael, *Visul cavalerului*, 1504-1505. Galeria Naţională, Londra

Complexitatea formală a pătratului în care reţeaua grilei lineare este în competiţie cu centricitatea influenţează subiectul pentru care este cel mai potrivit. Am descoperit cum centricitatea dominantă a tondoului tinde să ridice subiectul deasupra servituţilor condiţiei umane, evocând transcendenţa religioasă, sau să o coboare sub propria-i condiţie de dragul unui joc superficial. Pătratul, cu servituţile faţă de grila gravitaţională, utilizează resursele formatelor rectangulare de a se raporta ferm la existenţa pe această lume. Nu este vorba de o excludere a spiritualizării subiectului, dar, aşa cum echilibrarea centrului pătratului tinde să se realizeze pe seama intersectării coordonatelor lineare, subiectul are posibilitatea elevării temei definind-o prin intersectarea orizontalei terestre cu verticala eterică.

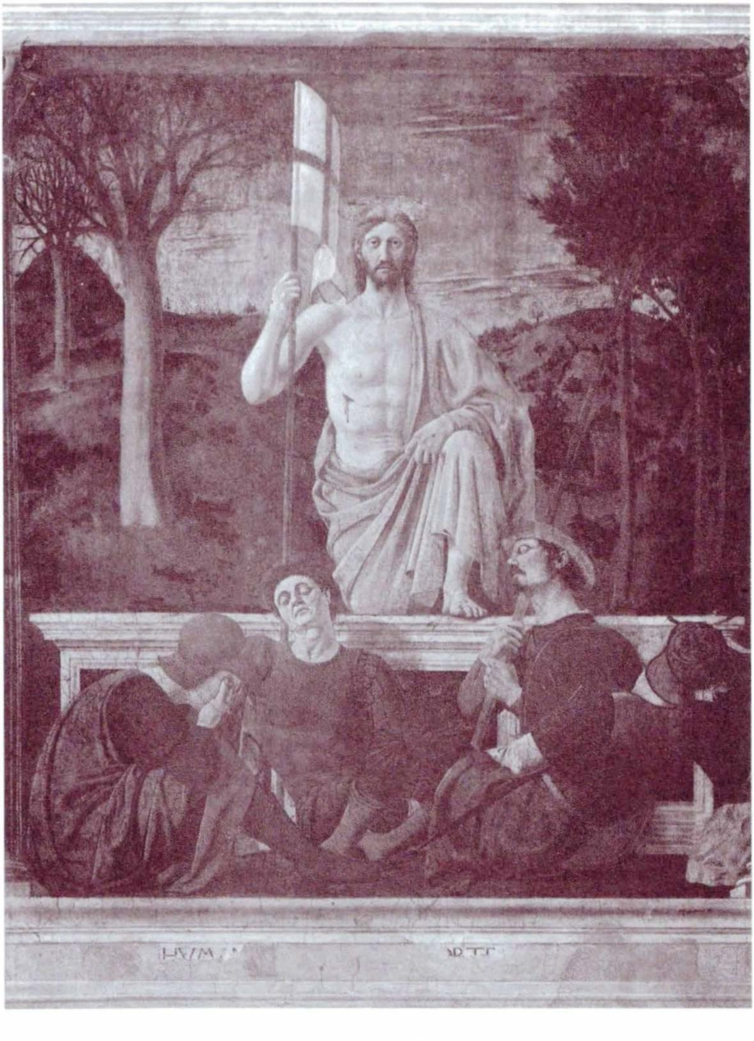


Figura 58
Piero della Francesca, Învierea, 1463-1465. Borgo di San Sepolcro

Compensând dominarea fiecăreia dintre dimensiunile spaţiale, pătratul poate stăvili înrâurirea mundană şi sugera o stare atemporală. De aceea el este un format potrivit pentru artiştii care urmăresc prezentarea unei lumi stabile. În artele plastice, două picturi de Piero della Francesca pot ilustra cele susţinute. *Învierea* sa de la Borgo di San Sepolcro (figura 58) este cu aproape o zecime mai înaltă decât lată, însă, ţinând cont de faptul că pictura reprezintă scularea din moarte – adică o temă verticală prin excelenţă –, forma sa cvasipătrată pare izbitoare. Într-o manieră aproape diagramatică se transpune evenimentul activ al ieşirii din pământ într-un aranjament ierarhic al demnităţii liniştite. Hristos înălţându-se este fixat în chiar centrul de echilibru al tabloului, ceea ce favorizează stabilitatea mai degrabă decât acţiunea. Împreună cu simetria frontală a posturii sale, poziţia centrică îl transformă într-o statuie, un monument întronat, departe de vicisitudinile schimbării.

Verticalitatea figurii lui Hristos este secondată de copaci, pe ambele părţi, dar chiar şi ei stau de pază, neînălţându-se ca vectori scoşi din relief; verticalitatea scenei din partea superioară este puternic compensată de orizontalitatea grupului de paznici dormind la baza mormântului, susţinuţi laolaltă de cornişa masivă a acestuia. Un paradox compoziţional semnificativ transformă acţiunea verticală a Învierii într-o celebrare atemporală, în timp ce simultan se prezintă somnul muritorilor ca reprezentând neliniştea sufletelor nemântuite.

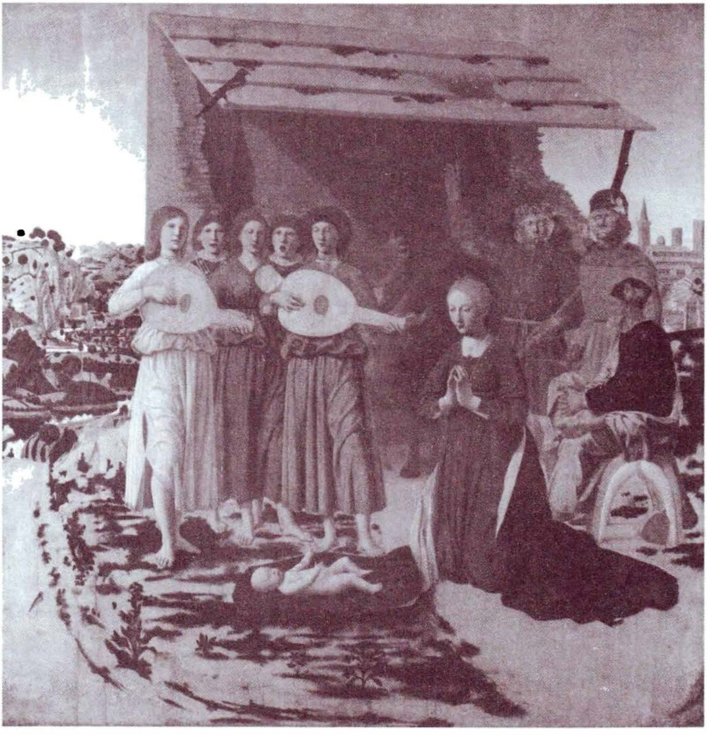


Figura 59
Piero della Francesca, *Naşterea Domnului*, 1470. Galeria Naţională, Londra

O nemişcare generală, mai degrabă decât o tulburare pătrunzătoare, este starea de spirit corespunzătoare formatului pătrat. Schimbarea copacilor, de la desfrunzirea iernatică la frunzişul văratic, este prezentată nu ca un proces, ci ca o confruntare statică între două condiţii opuse. Tot astfel, în întreaga compoziţie evenimentul Învierii a devenit o înfăţişare a stărilor imobile ale existenţei. Spaţiul picturii este împărţit în trei straturi orizontale care, deşi se petrec, abia interacţionează între ele. Capul şi umerii lui Hristos ajung până la cer, iar doi dintre gardienii adormiţi au capetele ţintuite în mijlocul câmpului pictural. Există însă o distincţie clară între starea adevăratei vieţi care uneşte pământul cu cerul în figura lui Hristos şi celelalte două straturi, cerul gol deasupra orizontului şi culmea lipsei de sensibilitate a realităţii inanimate de sub cornişa evidenţiată ca o demarcaţie de piciorul lui Hristos.

Exact aşa cum *Învierea* lui Piero stăvileşte vectorul acţiunii pe verticală, *Naşterea Domnului* a aceluiaşi (figura 59) preschimbă povestea Adoraţiei într-un solemn portret de grup ocupând suprafaţa planului orizontal. Aici centricitatea pătratului nu înfrânge ridicarea şi căderea, ci mişcarea de du-te-vino pe pământ. Împărţită de verticala centrală în două grupuri, scena îi arată pe îngerii muzicanţi în partea stângă, iar Sfânta Familie şi păstorii în partea dreaptă. Orizontalitatea acoperişului de deasupra, precum şi şirul paralel al capetelor cumpănesc verticalitatea figurilor. Încă o dată, interacţiunea nu se realizează în mod desăvârşit. În interiorul pătratului compact al scenei care corespunde cu formatul cadrului, îngerii cântă, iar publicul meditează, fiecare grup fiind de sine stătător la locul său.

Exact opusă ar putea părea *Aşezarea în mormânt* a lui Rafael (figura 60). Acolo totul alunecă în oblicitatea mişcării, în vreme ce verticala este abia exprimată de poziţia picioarelor puternice ale celor doi purtători reprezentaţi în picioare şi de capul cu gâtul înălţat al tânărului din dreapta. Chiar şi aşa, caracterul pătrat al formatului fixează scena la locul său dat. Actorii scenei nu vin de nicăieri şi nu se duc niciunde. Ei sunt grupaţi în jurul corpului imobil al celui mort. Chiar şi principala temă dinamică, greutatea copleşitoare a cadavrului, nu-şi îngăduie să ducă până la capăt impresia de cădere. Este înfrântă de diagonalele care o menţin în încrucişarea lor.

Diagonalele, deşi active din punct de vedere dinamic, prin devierea lor de la grila coordonatelor spaţiale, se comportă precum grinzile ce zăbrelesc o clădire. Opunându-se dihotomiei vertical - orizontal şi mediind între cele două dimensiuni, ele întăresc stabilitatea pătratului. Sprijinit de forma de V a celor doi susţinători, grupul jelitorilor devine un eşafod solid mai degrabă decât o scenă pasageră. Încă o dată simetria centrică a formatului indică o microtemă simbolică în centru. De această dată este vorba de tema susţinerii realizată în două versiuni, mâna mortului ridicată uşor de jos de mâna Magdalenei şi pânza trasă ferm de dedesubt de mâna tânărului bărbat.

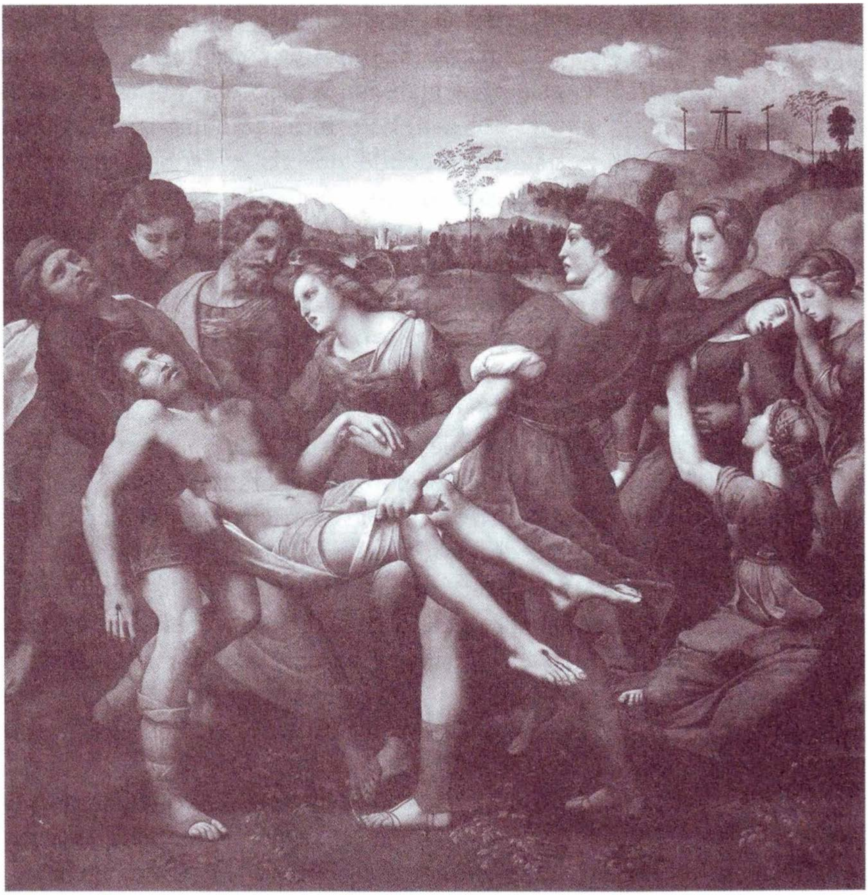


Figura 60
Rafael, *Aşezarea în mormânt*, 1507. Galeria Borghese, Roma

## Pătratele înscrise ale lui Albers

A existat o revitalizare a formatului pătrat în ultima sută de ani. Acestea ţineau pasul cu o tendinţă de depăşire a simţului greutăţii în artefactele culturii noastre. Atât timp cât arta doreşte să reflecte experienţa vieţii în condiţiile limitate ale existenţei umane, este probabil ca ea să prezinte anizotropia spaţiului, lupta cu greutatea. Formatele sale reflectă asimetria spaţiului gravitaţional. Dreptunghiul orizontal reprezintă dependenţa omului şi a naturii faţă de atracţia gravitaţională, dispersarea pe tot întinsul şi acţiunea pe direcţia acelei dimensiuni. Formatele verticale indică biruinţa asupra greutăţii. Formatele dreptunghiulare reflectă abstract lupta cu piedicile vieţii prezentate mai explicit în tematicile realiste.

Dar, aşa cum arta ultimei sute de ani s-a detaşat treptat de realism, îndreptându-se către abstract, o tendinţă spre o distribuire mai egală a ponderii vizuale a luat locul concentrării către bază din arta tradiţională. Un sentiment al suspensiei menţine opera în stare de plutire, aşa cum putem observa în cea mai mare parte a arhitecturii, sculpturii şi picturii moderne. Pătratul şi cubul se află în armonie cu această tendinţă. Printre numeroasele exemple din pictura modernă, o comparaţie rapidă între operele lui Joseph Albers şi Piet Mondrian ar putea fi instructivă. Seria lui Albers *Omagiul pătratului* oferă o soluţie mai tradiţională, întrucât explorează rolul gravitaţiei pe un domeniu al greutăţii suspendate.

Centricitatea formei pătrate determină compoziţia lui Albers, care se limitează la folosirea în exclusivitate a acesteia. Dacă, pe lângă folosirea aceleiaşi forme, pătratele ar fi şi grupate în jurul aceluiaşi centru, centrul de echilibru al compoziţiei ar coincide cu cel al fiecărei forme interne şi schema rezultată ar fi tot atât de statică precum un set de cercuri concentrice. Dar, după cum ştim, centricitatea cercurilor este mai rigidă decât cea a pătratelor. Pătratele pot fi înduplecate lesne să alunece de-a lungul uneia dintre axele lor, astfel încât Albers poate disloca componentele seriei sale de pătrate înscrise destul de comod, creând o comprimare la bază şi o extensie în partea de sus. Din punct de vedere dinamic, centricitatea sistemului a fost supusă unui vector excentric, reprezentând atracţia gravitaţională către pământ şi eliberarea din gravitaţie către înălţime.

Expansiunea şi contracţia gradate ale mărimii ajută la crearea tensiunii dinamice, şi la fel fac şi diferite mărimi ale intervalelor dintre un pătrat şi altul. Sunt mai mici la bază, cresc pe margini, culminând cu vârful, unde sunt cele mai mari. Centrele pătratelor sporesc această tensiune, deviind de la centrul de echilibru al întregii compoziţii. Deviaţia este mai puternică în cazul celui mai mic dintre pătrate, care a deplasat centrul de echilibru al întregului către muchia sa superioară. Totuşi, până şi această deviaţie maximă menţine centrul de echilibru în perimetrul pătratului şi deci permite centrului să-şi menţină controlul intern asupra fiecărui pătrat. „Elasticul" care ţine devierile legate de bază nu are voie să plesnească. Poate pentru acest motiv Albers nu a folosit pătratul cel mai mic furnizat de schema sa geometrică, aşa cum o arată figura 61[8].

Chiar şi aşa, prin respectarea riguroasă a formatului pătratului şi a selecţiei operate de artist, Albers neutralizează tensiunile dinamice din compoziţia sa doar prin relaţii geometrice. Figura 61 arată că liniile diagonale care unesc colţurile tuturor pătratelor se intersectează în centrul unui dreptunghi care este exact jumătate din mărimea pătratului mare. Distanţele dintre pătrate sunt şi ele limitate la multiplii unui modul pe care l-am marcat cu „1” în diagramă. Modulul separă pătratele în partea de jos a structurii. Distanţele dinspre marginile laterale reprezintă dublul modulului, iar cele din partea de sus reproduc de trei ori modulul. Toate aceste relaţii simple sporesc stabilitatea şi diminuează tensiunea.

---

[8] Deşi schema din figura 61 stă la baza tuturor picturilor în serie, practic Albers creează variaţiuni prin omiterea unuia sau altuia dintre pătrate în unele dintre ele. Neregularitatea rezultată modifică ritmul setului de pătrate, dar lasă „bătaia" marcată a intervalelor regulate destul de evidentă pentru privire. O diagramă similară cu a mea a apărut într-un catalog pentru o expoziţie a lui Albers (1970) la Hamburg.

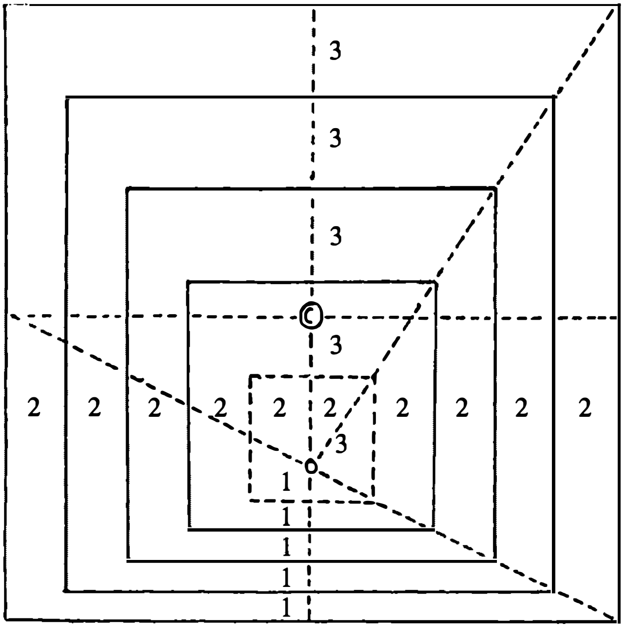


Figura 61

Rolul cadrului ar trebui menţionat în relaţie cu ceea ce am discutat în capitolul anterior. În compoziţia lui Albers, funcţia limitativă a marginii este practic absentă. Modelul repetitiv al pătratelor înscrise ar putea continua la infinit şi delimitarea spaţiului, constituind la un moment dat chiar unul dintre pătrate, nu l-ar întrerupe ca atare. Cadrul nu se suprapune spaţiului pictural asemenea unei ferestre şi nici nu acoperă acel spaţiu. Nici o limitare efectivă nu poate împiedica expansiunea focarului centric de energie.

Permiteţi-mi să adaug o observaţie în legătură cu diferitele funcţii atribuite de Albers culorii şi formei. În seria de picturi pe care o discutăm, culorile lui stimulează centricitatea, făcând ca fiecare pătrat să arate la fel pe toată suprafaţa.

Culorile nu sunt afectate de diferenţa gravitaţională dintre vârf şi bază şi nici de contrastul dinamic dintre expansiune şi comprimare. Forma, pe de altă parte, este descrisă de compoziţie ca fiind afectată de puterea greutăţii şi interferând astfel cu corul senin al culorilor centrice. Armonia cosmică provine de la culoare, iar opoziţia terestră, de la formă - aceasta indică mesajul unui colorist.

## Mondrian desfide centricitatea

La prima vedere, picturile târzii ale lui Piet Mondrian par a fi strâns legate de pătratele lui Albers. Ambii artişti se bazează pe de-a-ntregul pe o geometrie rectangulară şi, de fapt, istoria artei îi asimilează stilistic ca aparţinând aceleiaşi generaţii. Totuşi, diferenţa dintre ei este fundamentală. Am atras atenţia că, în ciuda caracterului radical abstract al formelor sale, Albers este încă preocupat de problema tradiţională a ponderii gravitaţionale într-un decor echilibrat. Aceasta este o problemă pusă de realism. Tot realistă este şi încrederea lui Albers în întreaga gamă a nuanţelor şi intensităţilor valorilor sale coloristice. Paleta sa este la fel de bogată ca şi cea a naturii. Mondrian, pe de altă parte, se limitează la cele trei culori primare, a căror puritate ascetică transmite o expresie minimă, un minimum de asociaţie cu lucrurile din realitate. Cele trei culori primare sunt elemente structurale care exclud din picturile târzii ale lui Mondrian proprietatea de care depinde efortul lui Albers, şi anume interacţiunea reciprocă. Roşul, albastrul şi galbenul în stare pură stabilesc trei poli independenţi. Singura modalitate prin care cineva îi poate corelaţiona este folosirea lor complementară, care în amestec duce la dobândirea unei game complete de gri.

Astfel, în timp ce Albers şi-a păstrat formele simple şi costante pentru a se concentra asupra varietăţii relaţiilor coloristice, Mondrian s-a constrâns pe sine la simplitatea formelor în unghi drept dintr-un alt motiv. Interesul său viza relaţiile formale pe care dorea să le reducă la orizontalitate şi verticalitate. El avea nevoie să reducă la minimum complexitatea formelor şi direcţiilor descoperite în realitatea fizică şi să conducă abstracţia către puritatea celor două direcţii spaţiale fundamentale.

Din două motive a eliminat el puternicul vector vertical care deviază pătratele lui Albers de la concentricitatea lor. Mai întâi, forţa de atracţie verticală constituia reprezentarea gravitaţiei terestre şi, prin urmare, o rămăşiţă a legării de natură faţă de care Mondrian protestase. În al doilea rând, predominanţa vectorului vertical crea un dezechilibru pe care el îl consideră tragic, dorind să-l depăşească în arta sa. Intenţia era de a reprezenta perfectul echilibru dintre vertical şi orizontal, un univers imponderabil, omogen şi infinit, neîndatorat nimănui şi nici unui lucru.

Din acest motiv, el a ocolit şi orice referire explicită la centru. Cu siguranţă, picturile sale sunt subtil echilibrate în jurul unui câmp central, pentru a da compoziţiei motivarea necesară, dar pe care îl descoperim cu dificultate. Albers evitase, de asemenea, să marcheze explicit centrul, dar în pictura sa locul centrului de echilibru este clar indicat prin deviaţia pătratelor de la el. La Mondrian, orice asemenea referire la centru este evitată. În schimb, fiecare unitate este un centru de sine stătător şi ponderile patrulaterelor de mărimi şi proporţii diferite sunt distribuite atât de neregulat pe suprafaţă, încât nu se poate spune că vreuna dintre ele devine dominantă. Nici compoziţia în ansamblu şi nici vreuna dintre părţile acesteia nu pot acţiona ca un centru în jurul căruia formele învecinate să se poată organiza ierarhic. Unităţile colorate apar ici şi colo, dar fără a atrage atenţia în mod deosebit asupra lor în detrimentul altor forme. Sunt structuri bogate şi delicate, dar chiar în cele mai caracteristice exemple ale acestui gen de pictură nu există o temă. Aşa cum a observat Robert Welsh în legătură cu lucrările lui Mondrian, „atenţia pe care o acordăm structurii compoziţionale este obligată să se mute mereu de la un singur grup sau un grup mai mic de unităţi la următorul şi (...) o înţelegere vizuală a întregii configuraţii este virtual impasibilă, cu excepţia perceperii într-un sens mai larg a modelului".

Orice subliniere a punctului median este în plus anihilată de deschiderea limitelor. Ca şi la Albers, forma cadrului se aseamănă cu formele compoziţionale atât de mult, încât pare să le aparţină. Dar chiar şi aşa, multe dintre forme arată ca şi cum s-ar continua dincolo de ramă, acelaşi lucru fiind valabil pentru liniile negre de contur. Ne aflăm în faţa unei ţesături omogene şi originar nelimitate de forme, o reţea de vectori excentrici mişcându-se vertical şi orizontal, fără a fi ancoraţi[9].

Mă grăbesc să subliniez că descrierea făcută de mine principiilor compoziţionale ale lui Mondrian este unilaterală. Unele dintre picturile sale târzii pe care le-am discutat aici sunt organizate în jurul temei într-o manieră clasică. Unele dintre pânzele sale de formă pătrată îşi extrag organizarea din simetria centrică a cadrelor lor. Mă folosesc de un tip al picturilor sale târzii pentru a exemplifica un gen de compoziţie în care rolul centrului este redus. Această tendinţă stilistică a căpătat o largă răspândire. Câmpuri de culoare ale picturilor pe pânze vopsite plat, texturi abstract-expresioniste umplând spaţiul pictural şi alte procedee similare prezintă aceeaşi tendinţă care îşi are originea în impresionism, mai exact în opera târzie a lui Monet. Toate acestea ignoră centrul şi constrângerile marginilor şi formatului, înlocuind ierarhia cu coordonarea. Ele abordează nivelul structural al omogenităţii şi astfel semnalează o stare nediferenţiată a fiinţării. În întreaga lume, peretele-cortină al aşa-numitului stil internaţional de prin anii 1920-1930 avea în vedere un echivalent arhitectural. Şi în acest caz, prin debarasarea de organizarea în jurul unui centru, limitele se puteau extinde sau contracta fără modificarea caracterului.

Problema de bază ridicată de această tendinţă spre omogenitate nefocalizată este, desigur, dacă nu contrazice afirmaţia mea conform căreia centricitatea este un aspect indispensabil al oricărei compoziţii vizuale. Nu gândesc c-ar fi aşa. Să ne aducem mai întâi aminte de afirmaţia privitoare la necesitatea omniprezenţei centrului de echilibru ca fiind limitată la compoziţii, mai cu seamă la cele închise. Cerul albastru nu este o compoziţie şi nu posedă centru. Compoziţiile deschise, asemenea unor decoraţii murale sau rulourilor japoneze, nu au un singur centru, ci mai mulţi centri locali. De îndată însă ce suntem confruntaţi cu un spaţiu închis, delimitarea mobilizează un câmp de forţe vizuale care stabilesc un centru de echilibru şi se organizează în jurul acestuia. În aceasta şi constă centricitatea în spaţiul gol care poate fi sau nu susţinută de structura compoziţiei. Atunci când centricitatea este susţinută, ea se face purtătoarea tuturor conotaţiilor simbolice care îi dau o semnificaţie psihologică. Când ea este însă sfidată, prezenţa sa perceptivă, de neeradicat, dă sfidării un înţeles. Numai atunci când centrul este potenţial acolo, negarea sa devine o afirmaţie artistică. Goliciunea şi omogenitatea, ca înfăţişări pozitive ale unei stări de fiinţare dorite sau nedorite, devin accentuate şi puternice atunci când un punct de convergenţă este potenţial accesibil. Conotaţiile psihologice ale plutirii în neant, într-un spaţiu în care nici un loc nu diferă de celălalt, îşi exercită din punct de vedere artistic beatitudinea sau teroarea atunci când punctul de ancorare este desfiinţat în mod intenţionat.

---

[9] Preferinţa lui Mondrian pentru distribuţia egală a greutăţilor l-a făcut probabil să prefere să picteze pe suprafaţa orizontală a unei mese, şi nu pe şevalet. Vezi Carmean (1979), p. 37.

## Un pătrat de Munch

Un exemplu frumos şi caracteristic al unei compoziţii de formă pătrată va completa această discuţie. Un calm al acţiunii în care nici verticalele şi nici orizontalele nu preiau iniţiativa este spiritul picturii lui Edvard Munch, *Fata bolnavă*. Pătratul este împărţit în jumătate de marginea pernei albe care separă zona fetei bolnave de cea a mamei îndurerare. Subiectul ne aminteşte de monumentele funerare atice din secolele V-VI î.Hr., de dialogul dintre despărţire şi bocet ; cât de diferită este însă compoziţia tabloului modern ! Capul mamei este plasat pe verticala centrală şi astfel uneşte cele două realităţi precum ceva ce aş numi o joncţiune compoziţională. Femeia încearcă să străpungă bariera verticală pentru a se alătura copilului ei, dar apropierea nu mai permite comunicarea. Capul aplecat îi ascunde ochii şi gura. Prin contrast, profilul fetei se dezvăluie în întregime, dar este transfigurat de lumina care detaşează perna pătrată de fundalul întunecat din jur. Într-un cadru restrâns, această centricitate zonală exclude acţiunea într-un mod şi mai radical. Capul fetei este stabilizat prin poziţia sa centrală, dar, deşi ochii îi sunt deschişi, privirea ei se pierde în infinit, trecând dincolo de capul mamei, ca şi cum nu s-ar afla alături. Deşi fata stă în capul oaselor, corpul ei nu este realmente reliefat. El pare suspendat de capul ancorat centric. Suspendarea atracţiei gravitaţionale în zona transcendentă a pernei contrastează cu întunericul camerei bolnavei în care mama, încă supusă legilor vieţuirii, stă prăbuşită sub povara durerii pământeşti.

Acţiunea este concentrată şi la nivelul microtemei mâinilor care sintetizează subiectul tabloului în centrul de echilibru al pânzei. Mâna mamei caută mâna lipsită de viaţă a fetei, dar nu o mai poate atinge. Există încă o corespondenţă, un paralelism al direcţiei, dar mica distanţă dintre mâini nu mai poate fi trecută.

## Capitolul VI

# Centrii ca pivoţi

Următoarele două capitole vor oferi dovezi suplimentare privitoare la trăsăturile structurale pe care le-am întâlnit în explorările anterioare – trăsături care izvorăsc din aplicarea practică a schemei compoziţionale, din interacţiunea centricităţii şi excentricităţii. Mă întorc mai întâi la centrul de echilibru ca bază stabilă a compoziţiei.

Una dintre atracţiile târgurilor de ţară din copilăria mea era un mare disc de lemn care se rotea cu repeziciune, asemenea căluşeilor. Ne-ar fi azvârlit cât colo cu forţa sa centrifugă dacă am fi încercat să-l încălecăm. Centrul discului era singurul loc în care te puteai afla în oarecare siguranţă, şi lupta pentru un loc cât mai aproape de acesta era înnebunitoare.

## Asigurarea stabilităţii

O stabilitate asemănătoare caracterizează centrul de echilibru vizual. De-a lungul secolelor şi în majoritatea culturilor, poziţia centrală a fost folosită pentru a da expresie perceptibilă divinului sau altor forţe supranaturale. Zeul, sfântul, monarhul sălăşluiesc deasupra îmbrâncelilor şi smuciturilor gloatei învălmăşite. Ei se află în afara dimensiunii temporale, imobili, de nezdruncinat. Privind la un astfel de aranjament spaţial, se poate observa intuitiv că poziţia centrală este unica aflată în repaus în timp ce toate celelalte tind în câte o direcţie. În bisericile bizantine, imaginea dominantă a stăpânului divin ocupă centrul absidei. În portretistică, un papă sau un împărat este deseori reprezentat într-o postură centrală. Mai general încă, atunci când portretul cuiva îl prezintă în mijlocul zonei încadrate, îl vedem detaşat de vicisitudinile cronicii vieţii sale, singur cu propriul eu şi propriile gânduri. Un sentiment al permanenţei se corelează cu poziţia centrală.

Din punct de vedere geometric, bineînţeles, centrul este un punct. Din punct de vedere perceptiv, el ajunge până la condiţionarea stabilităţii echilibrului. Poate fi un punct minuscul sau capul unei persoane ori chiar o figură întreagă. Poate fi de asemenea o mulţime compactă de obiecte, precum un bol cu fructe, ori acel tip de loc în care se întretaie formele şi pe care-l voi descrie în capitolul VIII ca un punct nodal. În cazul extrem al unei picturi bizantine din secolul al XIII-lea, Fecioara cu pruncul şi tronul cilindric ce-o înconjoară se afirmă ca un centru atotcuprinzător care aproape umple spaţiul întregii picturi (figura 62). Mai ales simetria creează aici centricitate, determinând extinderea centrului până acolo unde se întinde simetria. Tot aşa poate fi un chip cu axa sa verticală şi perechea de ochi sau o figură frontală cu membre simetrice ori faţada unei clădiri.

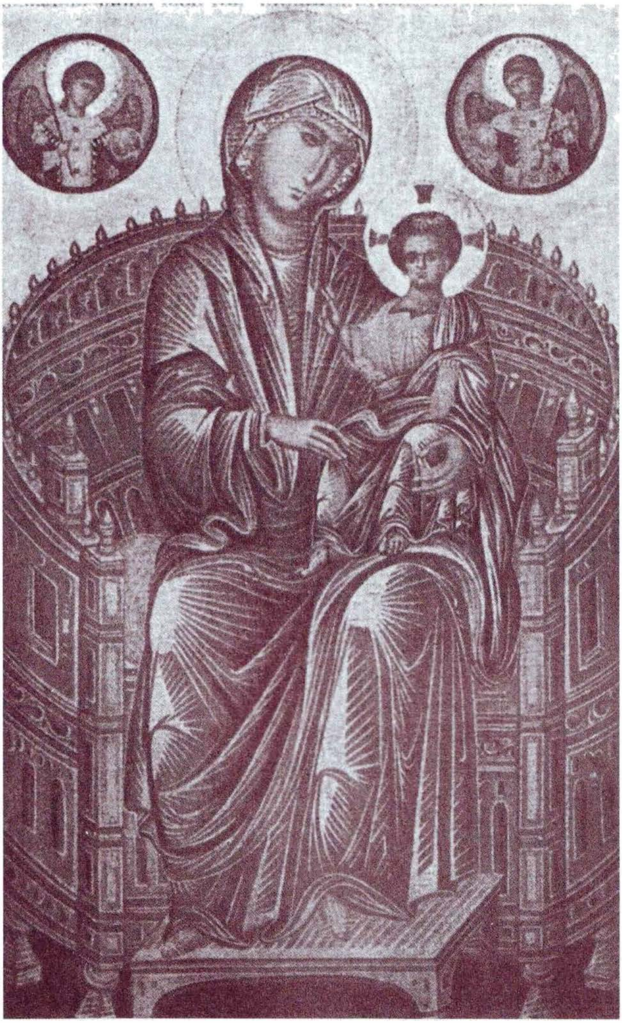


Figura 62
*Fecioara cu pruncul pe tron*, şcoala bizantină, secolul al XIII-lea.
Galeria naţională de artă, Washington, DC

Chiar şi într-o scenă ticsită, dominanta poate fi dată de o anumită figură datorită poziţiei ei centrale. O atare figură deţine o atemporalitate calmă chiar şi atunci când este antrenată într-o acţiune viguroasă. Figura lui Hristos din tabloul lui El Greco

*Izgonirea din templu* (figura 63) îl pedepseşte aspru pe neguţător cu o întoarcere decisivă a braţului, drept care forţează întregul trup să se răsucească. Totuşi, figura în ansamblu este bine ancorată în centrul tabloului. Acest fapt ridică evenimentul deasupra nivelului unui episod trecător. Deşi amestecat cu mulţimea din templu, Hristos este axa stabilă în jurul căreia se petrece acţiunea plină de agitaţie zgomotoasă.

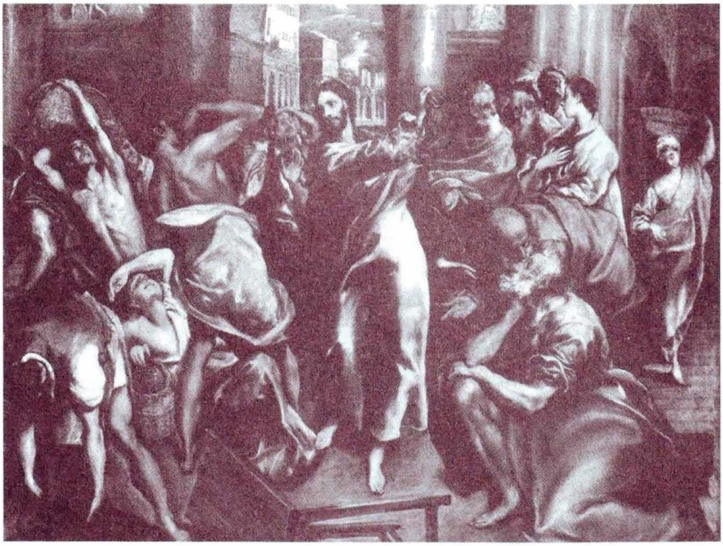


Figura 63
El Greco, *Izgonirea din templu*, 1595-1605. Colecţia Frick, New York

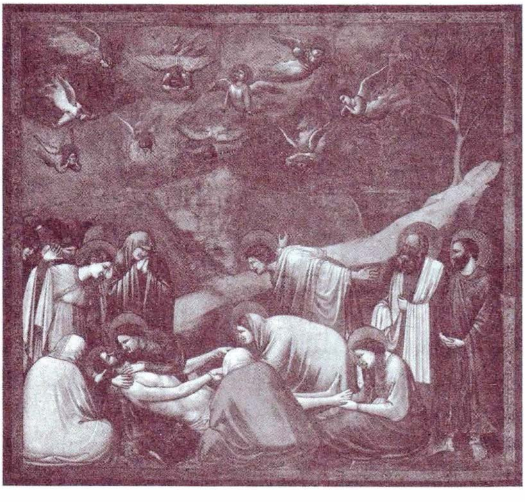


Figura 64
Giotto, *Aşezarea în mormânt*, 1304-1306. Capela Scrovegni, Padova

Un efect similar este obţinut de Giotto în tabloul său *Aşezarea în mormânt* (figura 64). Aici din nou agitaţia bocitorilor trebuia contracarată de factorii de echilibru pentru a face larg cunoscute demnitatea şi semnificaţia copleşitoare a scenei. Gestul amplu al discipolului ce se apleacă este închis de poziţia capului său faţă de centrul de echilibru al compoziţiei. Stabilitatea compensează caracterul momentan al gestului şi îi dă permanenţa unui monument - un monument al durerii. Dacă figura s-ar fi aflat departe de centru, acest efect nu s-ar fi obţinut.

Într-un portret din profil de Picasso (figura 65), un gât lung susţine masa grea a capului ca un trunchi de copac. Simplitatea izbitoare a ochiului mare adaugă o greutate atât de mare feţei, încât l-ar dezechilibra dacă nu ar fi aşezat pe axa centrală a tabloului. Prin aşezarea sa, greutatea ochiului echilibrează figura şi nu acţionează ca o consolă greoaie care ar face capul să se încline. Legată de axa centrală, postura curajoasă a capului este ţinută într-o nemişcare ce subliniază frumuseţea clasică a feţei[1].

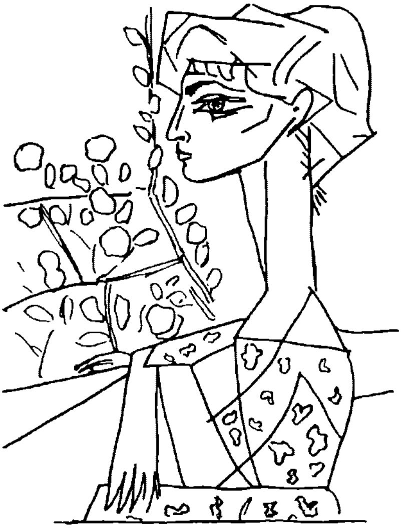


Figura 65 (după Picasso)

Când o parte a unui obiect vizual este aşezată pe un centru de echilibru, acesta poate dobândi o greutate curios paradoxală. Am observat, de exemplu, cum capul *Fetei bolnave* a lui Munch devine pivotul de care atârnă corpul, deoarece centrul pernei dădea capului o greutate pe care n-ar fi avut-o dacă s-ar fi aflat în alt loc. Un efect similar este realizat într-o pictură de Gentileschi (figura 66), unde capul este singura parte din figura tinerei femei aflată pe verticala centrală. Acest accent asupra centrului înălţat dă mişcării oblice a personajului un sprijin în spaţiul pictural. Exact opusul poate fi observat atunci când corpul unui personaj este adunat de-a lungul verticalei centrale, în timp ce capul singur deviază puternic de la aceasta. *Sfânta Magdalena* a lui Caravaggio (figura 67) arată ca şi cum ar fi decapitată - un efect şocant sporit de ponderea compoziţională a centrului de echilibru care este atât de clar stabilit de mâinile împreunate. Această centricitate puternică face ca deviaţia capului să fie cu atât mai convingătoare.

---

[1] Într-o carte din 1922, Hans Kauffmann indica un „ornament artistic” simetric prin centricitate, care, după părerea sa, caracterizează compoziţia picturilor lui Rembrandt înfăţişând persoane. Se consideră că un sistem dinamic de raze este cel care creează formele rozetelor centripete şi cele ale stelei centrifuge în jurul unui centru compoziţional. Pentru că nu mai dispun de un exemplar al cărţii, citez dintr-o recenzie a lui Ludwig Münz din „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur”, Leipzig, 1927-1928 şi 1928-1929, pp. 149-160.

Am arătat mai devreme că poziţia centrală poate fi folosită de artist pentru a arăta care parte a compoziţiei trebuie să fie socotită mai importantă. Când subiectul este întâlnirea dintre Oedip şi Sfinx, atenţia poate fi concentrată asupra oricăreia dintre figuri. Ingres plasează capul omului şi piciorul pe care se sprijină pe verticala centrală (figura 68) şi indică prin aceasta că povestea este despre Oedip, şi nu despre monstru.

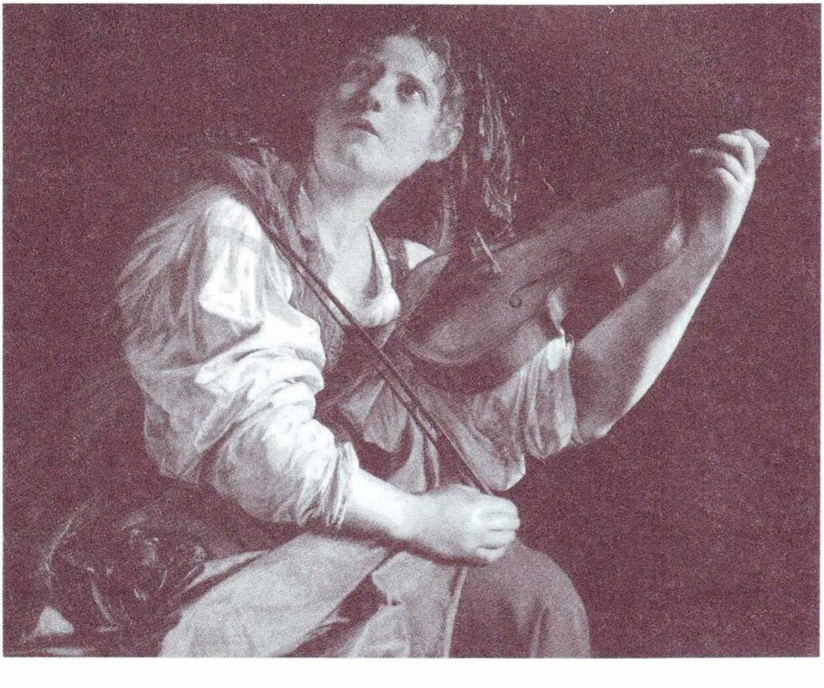


Figura 66
Orazio Gentileschi, *Tânără femeie cu vioară*, 1611-1612. Institutul de artă, Detroit

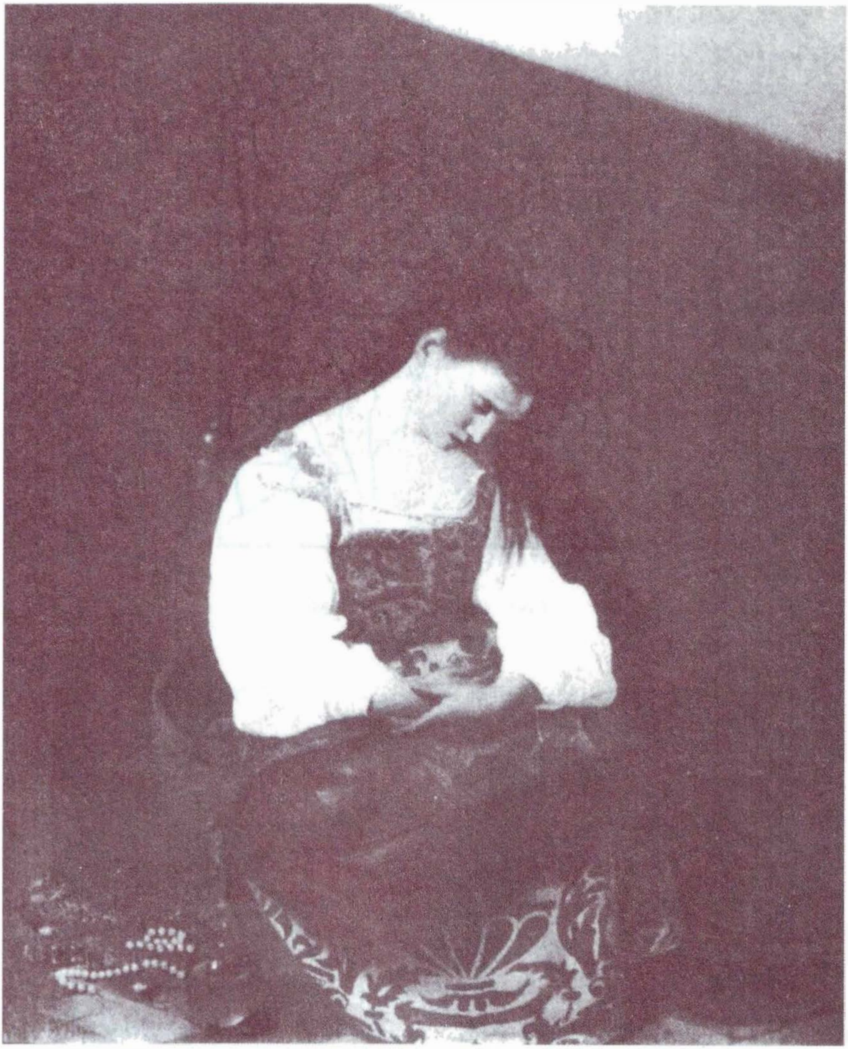


Figura 67
Michelangelo Caravaggio, *Sfânta Magdalena*, 1594-1596. Galeria Doria Pamphili, Roma

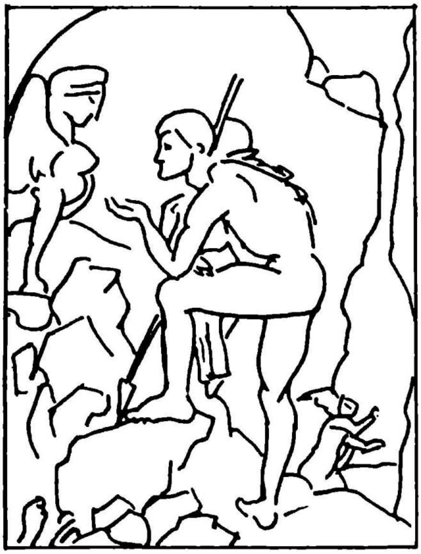


Figura 68 (după Ingres)

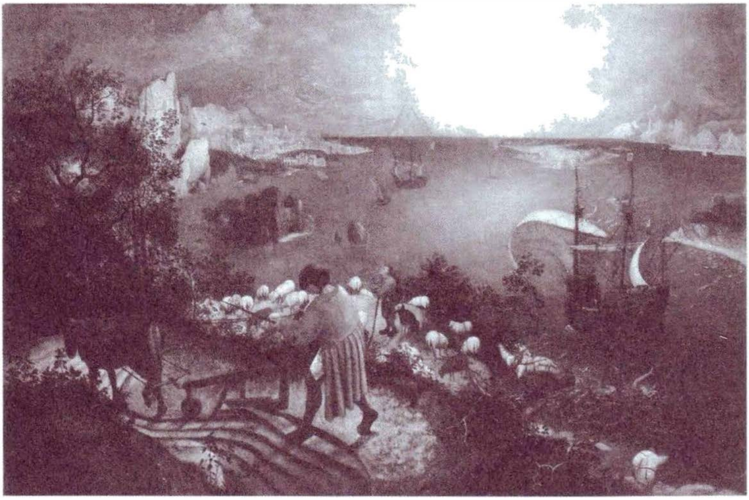


Figura 69
Pieter Bruegel cel Bătrân, *Peisaj cu căderea lui Icar*, 1558.
Muzeele regale de arte frumoase, Bruxelles

Forţa centrului poate fi exploatată pentru a crea o contradicţie agasantă între un element menţinut mic în mod deliberat şi importanţa sa crucială în cadrul poveştii prezentate. Tensiunea generată printr-un atare paradox a fost foarte la modă în timpul fazei manieriste a artei baroce. De exemplu, peisajul complex al lui Pieter Bruegel cu subiectul căderii lui Icar (figura 69) este centrat în jurul figurii minuscule a păstorului care priveşte spre locul căderii mortale din ceruri. Deşi el întruchipează unica reacţie la tragedia la care asistăm, atenţia privitorului este distrasă de plugarul mare şi colorat care, exact lângă păstor şi văzut din spate, se concentrează asupra propriei munci. Totuşi, odată ce descoperim micul personaj fascinat în poziţia sa centrală, acesta pare să deţină cheia întregii scene.

Exemplele anterioare au servit pentru a demonstra puterea pe care elementele compoziţionale o capătă când beneficiază de o poziţie centrală. Efectul centrului de echilibru este chiar mai mare şi mai variat asupra zonelor din jur. Caracterul înşelător al acestuia poate fi ilustrat printr-o remarcă a lui Roland Barthes. Citat de Bruno Zevi în cartea sa asupra limbajului arhitecturii moderne, Barthes indică oraşe în care centrul nu este „punctul culminant" al nici unei activităţi deosebite, ci un soi de focar pentru o imagine creată de comunitate. El vorbeşte despre o „imagine oarecum goală, necesară organizării restului oraşului".

Un singur exemplu din pictură ar fi suficient pentru a indica puterea vizuală a unui centru nemarcat pe imaginea retiniană şi care, la drept vorbind, nici nu se află acolo. Când luăm contact cu *Pictura nr. 2* a lui Franz Kline, distingem dintru început un fel de asamblare de vectori excentrici distribuiţi pe întreaga suprafaţă a pânzei, încrucişându-se, urmărind direcţii opuse şi aşa mai departe. Locul centrului de echilibru este gol, dar ceea ce contează aici este faptul că poziţiile şi interrelaţiile spaţiale ale formelor au sens doar dacă le privim corelativ la acel centru. Verticala centrală este ocupată numai de aglomerarea formelor mărunte cocoţate aproape de vârf. Importanţa compoziţională crucială a acestui nucleu este determinată de poziţia sa şi înălţimea îi este definită de cota de deasupra centrului de echilibru. La fel de absentă este şi orizontala asupra căreia am atras atenţia din primul moment. Dar şi ea este virtual prezentă şi defineşte natura şi poziţia altor forme ca apropieri şi abateri de la locul şi orientarea proprii acesteia: două forme brute dedesubt şi una mai înclinată deasupra.

Pentru semnificaţia sa vizuală, linia înclinată din partea superioară trebuie privită ca o deviaţie de la sistemul spaţial de referinţă. Dinamic, linia înclinată este resimţită ca o formă care se îndepărtează sau se apropie de acesta (figura 70). Acest lucru îl putem distinge în comportarea celor două verticale din pictura lui Kline. Bara din stânga se înclină către centrul de echilibru de la distanţă, iar cea mai apăsătoare, din dreapta, pare a pătrunde printr-o izbitură în centru, căzând ca o stavilă şi pivotând în jurul bazei sale de pe ramă. Tabloul capătă viaţă şi o coeziune organizată doar dacă jocul vectorilor săi este privit ca fiind orientat către focarul central care este totuşi redat doar indirect, prin inducţie perceptivă. Cadrul dreptunghiular şi formele compoziţiei creează centrul care, la rându-i, creează ordinea elementelor.

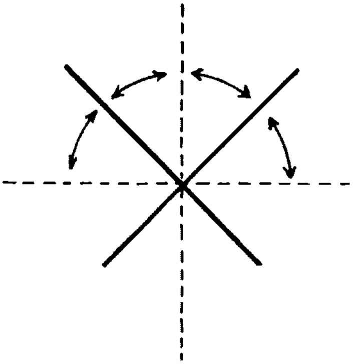


Figura 70

Dar, omiţând orice referire directă la centru, pictorul estompează stabilitatea de bază a compoziţiei sale. El o încredinţează interacţiunii vectorilor şi-l investeşte pe privitor cu organizarea celor văzute, trimiţându-l către centrul indirect sugerat. Acest tip mai dinamic de compoziţie suscită o percepere mai sofisticată decât o operă construită sigur şi stabil în jurul unui centru vizibil.

## Tensiunea prin deviere

Suntem conduşi spre descoperirea faptului că devierea faţă de centru îmbogăţeşte dinamica formei vizuale. Aceasta se vede, de exemplu, în practica frecventă a jocului formelor din jurul centrului, comparabil cu felul în care un compozitor îşi urzeşte variaţiunile înainte şi înapoi în jurul temei date. În artele vizuale, William Hogarth a elaborat o formulă diagramatică pentru această varietate ce-ar prinde viaţă prin „linia frumuseţii" (figura 71) care, sunt încredinţat, este făcută să se învârtească spiralat în jurul axei centrale a piramidei. Întruparea idealului de frumuseţe al lui Hogarth se obţine prin interacţiunea axei centrale cu mişcările vectoriale exterioare ale spiralei.

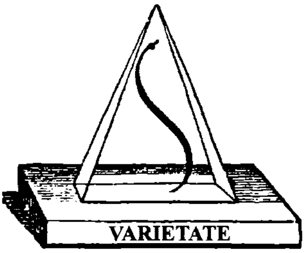


Figura 71

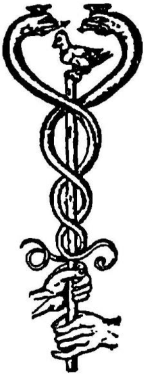


Figura 72

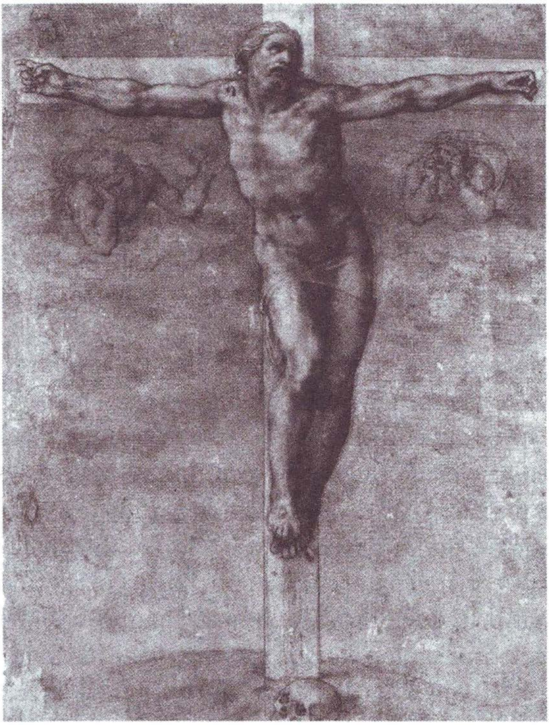


Figura 73
Michelangelo, *Răstignirea pentru Vittoria Colonna* (detaliu), cca 1538-1541.
British Museum, Londra

Cum poate opera în practică această mişcare în jurul centrului ? Comparaţi caduceul (figura 72) cu desenul lui Michelangelo reprezentându-l pe Hristos răstignit (figura 73). Bagheta heraldică a lui Mercur reprezintă doi şerpi încolăciţi simetric în jurul unui toiag. Rigiditatea axei centrale este îmbogăţită de tema dinamică a contrariilor care se compensează reciproc. Observând cel de-al doilea exemplu, desenul lui Michelangelo, să ne amintim mai întâi că în arta medievală figura lui Hristos a fost deseori reprezentată atât de schematic, încât corpul atârnat cu braţele desfăcute coincidea cu braţele crucii. În secolul al XVI-lea, Michelangelo descompune axa verticală a corpului prin capul aplecat deasupra unui piept înclinat în direcţie opusă şi o altă contramişcare a picioarelor. Toate acestea se adaugă unei serii de vectori excentrici deviaţi, pendulând pe măsură ce ochii privitorului se mişcă de-a lungul corpului suspendat.

Din punct de vedere istoric, figura lui Michelangelo este un exemplu târziu şi rafinat faţă de ceea ce a început în sculptura Greciei Antice, ca practică a contrapoziţiei sau a *contrapposto*-ului, introdusă pentru a elibera figurile verticale arhaice, *kuroi*, de simetria rigidă. Prototipul clasic de *contrapposto* a devenit purtătorul de suliţă sau *Doriforul* lui Policlet, cunoscut nouă după o copie romană (figura 74). Transferând greutatea corpului pe piciorul drept, artistul înclină toate axele orizontale şi schimbă succesiunea lor într-un joc oscilatoriu. Axa centrală nu este indicată explicit, ajungem însă la ea prin inducţie de la axele mobile ale genunchilor, coapselor şi umerilor care echilibrează compoziţia.

În practica clasică, *contrapposto*-ul este în esenţă o variaţie a perspectivei frontale principale, adică în cadrul celei de-a doua dimensiuni. Această versiune timpurie a procedeului a fost antrenată în cea de-a treia dimensiune, aşa cum a arătat David Summers, de artiştii italieni ai Renaşterii. În acea vreme, oscilaţia figurii frontale devine treptat mişcare continuu şerpuitoare a figurii, care descrie o elicoidă în jurul axei interne a sculpturii. Citită de jos în sus, mişcarea sculpturii lui Michelangelo, *Victoria* (figura 75), începe printr-o diagonală abruptă, creată prin ridicarea de pe piciorul drept întins către piciorul stâng îndoit. De la şolduri, spatele continuă întoarcerea în sensul invers acelor de ceasornic, către umeri, unde spirala este schimbată repede şi violent de mişcarea capului în sensul acelor de ceasornic.

Exemplele anterioare pot fi descrise ca elaborări dinamice ale axei centrale. Chiar mai frecvent, centrii separaţi ai compoziţiei sunt amplificaţi, conferind o semnificaţie specială prin devierea faţă de axa centrală. O ilustrare frapantă ne pune la îndemână celebrul tablou *Rondul de noapte* al lui Rembrandt, care a fost tăiat în secolul al XVIII-lea, încât personajul principal al tabloului, căpitanul Cocq, apare în centru, în timp ce Rembrandt îl plasase undeva în dreapta. Într-un articol recent, Gundolf Winter a demonstrat că, apărând în dreptul axei centrale, căpitanul îşi asumă o poziţie dominantă – ca şi cum prin gestul său ar comanda plecarea gărzii civile –, în timp ce poziţia excentrică destinată acestuia în pictura originală era mai tranzitorie. Pe atunci căpitanul era mai degrabă doar unul dintre mărşăluitori, îndreptându-se alături de ceilalţi către stânga şi conversând cu locotenentul său.

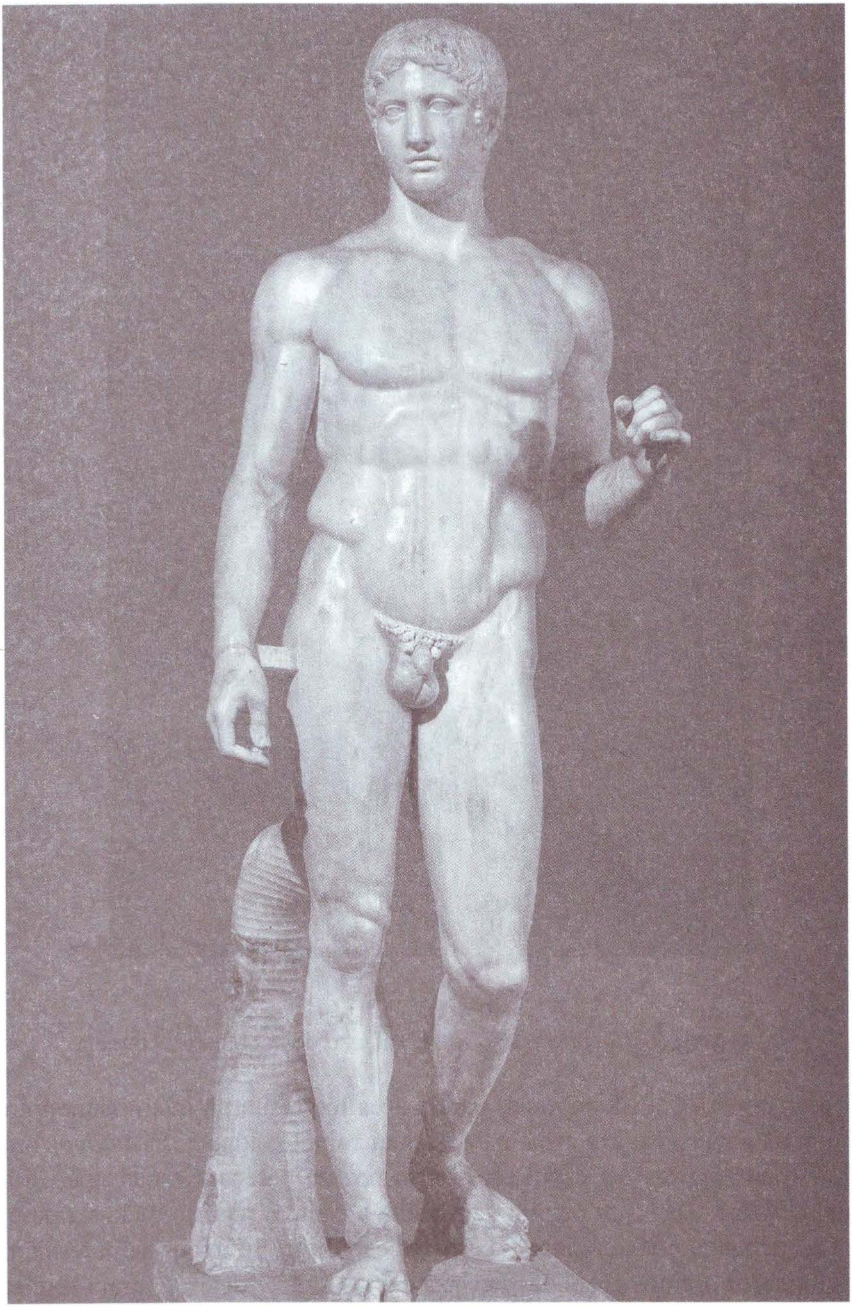


Figura 74
*Doriforul*, copie romană după statuia lui Policlet
din secolul al V-lea î.Hr. Muzeul Naţional, Napoli

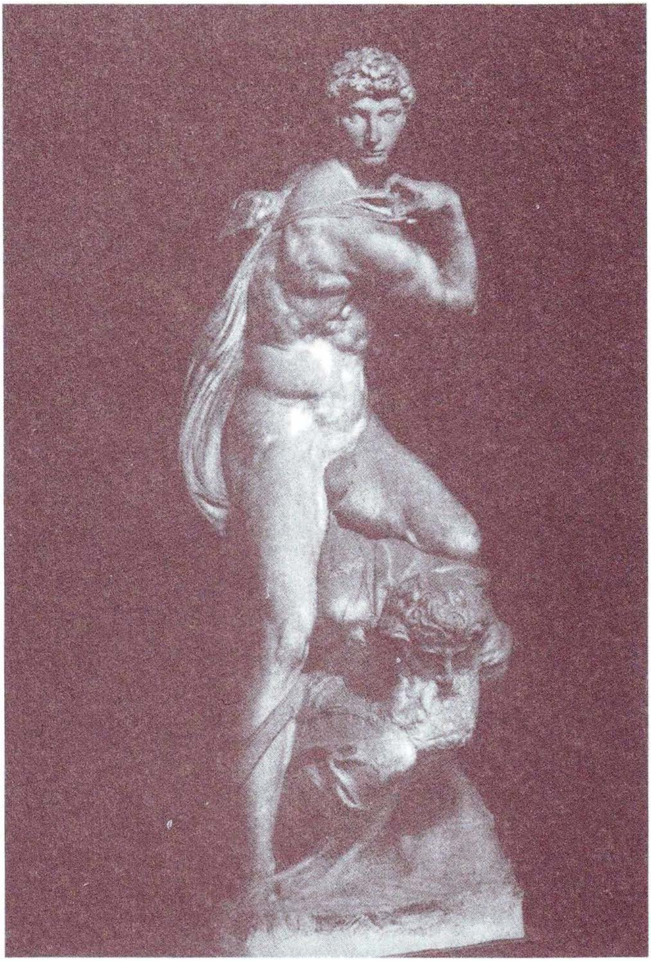


Figura 75
Michelangelo, *Victorie*, 1532-1534. Palazzo della Signoria, Florenţa

Într-o altă operă a lui Rembrandt pare a avea loc o subtilă interacţiune între verticala centrală a pânzei şi axa principală a temei compoziţionale. În *Autoportretul* său de la Kenwood (figura 76), capul este într-o poziţie oarecum excentrică, în stânga verticalei centrale. Dar cum poziţia dominantă a capului nu este recuzată de nici un element al şarpantei compoziţionale de bază, capul este suficient de puternic pentru a impune picturii osatura sa solidă. Aceasta deplasează verticala centrală spre stânga, distrugând astfel echilibrul şi creând o discrepanţă între compoziţie şi dreptunghiul care încadrează tabloul. Relaţia dintre spaţiul comprimat din stânga capului şi zona extinsă din dreapta acestuia pare provizorie.

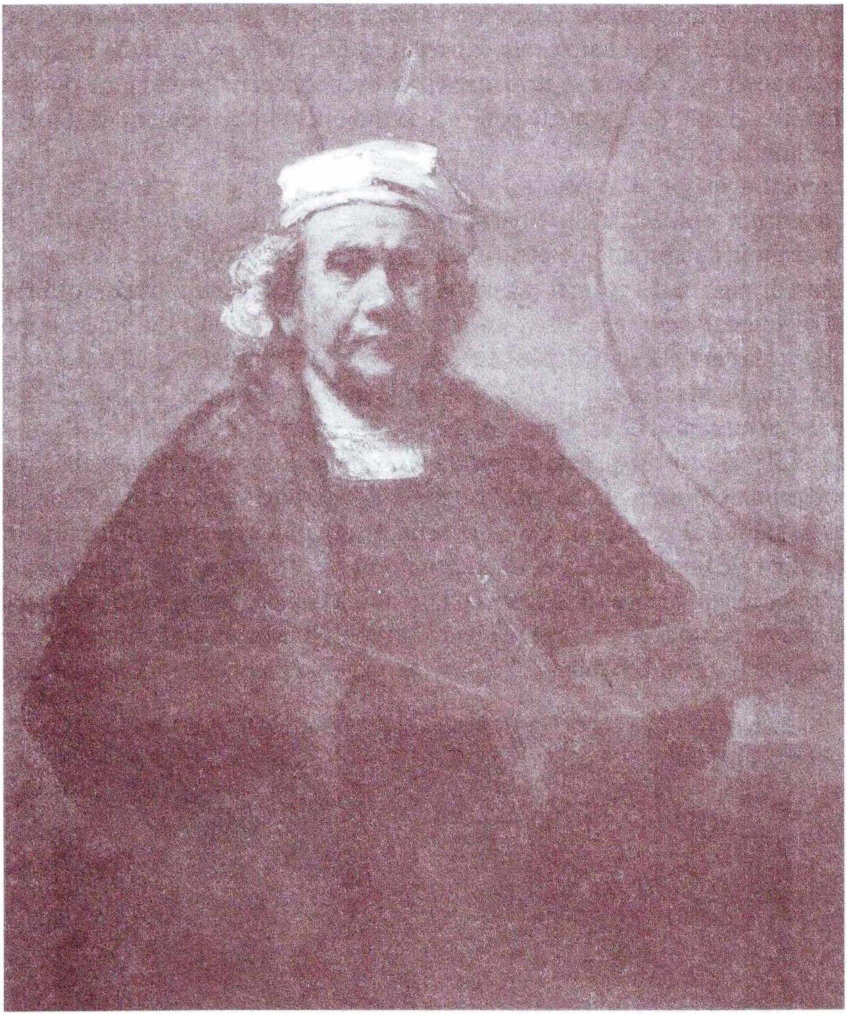


Figura 76
Rembrandt, *Autoportret*, 1660. Iveagh Bequest, Kenwood, Londra

Simbolismul spontan al acestei configurări perceptibile ne dă imaginea puternic dinamică a unui bărbat bătrân care-şi menţine fragilul echilibru interior smulgându-se din hăţişul constrângător al lumii. Calmul e câştigat cu preţul rezistenţei consecvente faţă de atracţia verticalei centrale. Dar mai există şi un alt mod, mai stabil, de a percepe pictura. În această versiune alternativă, verticala centrală este cea victorioasă. Personajul se aşază el însuşi în preajma verticalei, cu capul spre stânga şi echilibrând paleta în mâna stângă, cu pensulele îndreptate spre dreapta. Acum personajul, în loc să se revolte împotriva şarpantei compoziţionale, se sprijină pe axa centrală, susţinând-o la rându-i. Pictorul a făcut pace cu lumea.

Mi se pare că ambiguitatea care încurajează ambele lecturi ale operei este caracteristică barocului. Stilul baroc este cunoscut ca generator de tensiune în multe feluri diferite. În acest caz, efectul se realizează prin oscilarea privitorului între două imagini semnificative, destul de apropiate pentru a se îmbina în imaginea unitară a unei poziţii intrinsec contradictorii.

Exemplul următor al acestui tip de ambiguitate este îngenuncherea lui Hristos în *Rugăciunea din grădină* a lui El Greco (figura 77). Aici, personajul este din nou situat îndeajuns de aproape de centrul de echilibru al picturii pentru a fi perceput în două feluri divergente. El poate fi văzut situându-se alături de centru, tinzând către verticala centrală şi totodată retrăgându-se. În acelaşi timp, este destul de puternic pentru a prelua verticala centrală, atrăgând-o către propria-i axă. Stânca alăturată îl face să se tragă înapoi, dar dialogul cu îngerul suscită o atracţie în direcţie opusă. Dialogul leagă figura lui Hristos de un centru de echilibru secundar, situat între cele două figuri. Comunicarea celor două figuri principale este întipărită de schema coloristică dominantă cu tripleta culorilor primare prezentată de tunica roşie a lui Hristos, mantia albastră de pe sol şi veşmântul galben al îngerului. Culorile primare solicită una alteia să se împlinească, legând astfel cele două personaje. Când privitorul încearcă să împace efectele dinamice ale diferitelor relaţii, ajunge să sesizeze complexitatea compoziţiei manieriste, o luptă hotărâtoare care nu poate oferi un deznodământ definitiv. Tensiunea dintre intrarea şi ezitarea în spaţiu a personajului central evocă o stare de spirit problematică, sfâşiată de conflict.

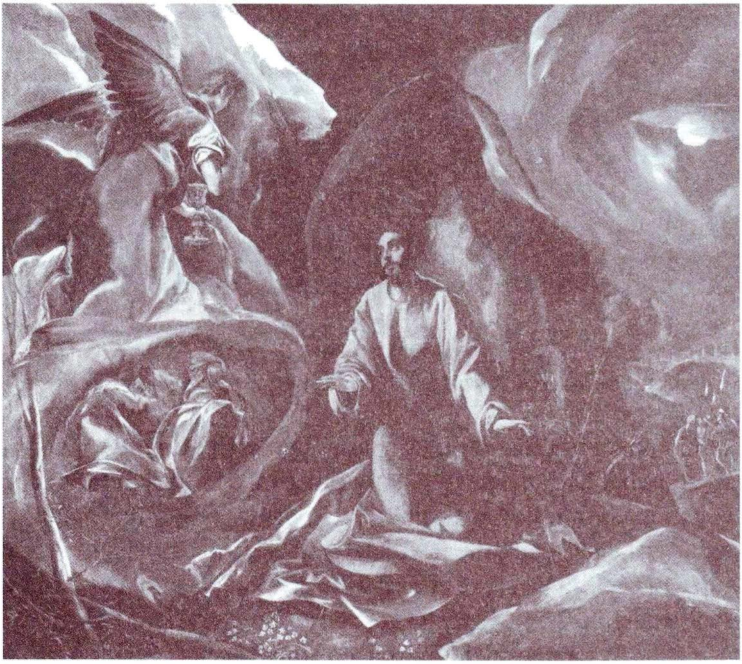


Figura 77

El Greco, *Rugăciunea din grădină*, cca 1510. Muzeul de artă din Toledo, Ohio

Tabloul lui El Greco ne aminteşte de faptul că adesea compoziţiile picturale se bazează şi pe altceva decât pe influenţa propriului centru. Relaţiile dintre acei câţiva centri trebuie privite în legătură cu centrul de echilibru al întregului. În *Rugăciunea din grădină*, ambii centri dominanţi – îngerul şi Hristos îngenuncheat – sunt conectaţi printr-un vector oblic, tema dialogului lor aflându-se într-o relaţie excentrică cu centrul de echilibru al tabloului.

## Dinamica figurii umane

Centrii temei compoziţionale pot fi cuprinşi într-un singur obiect vizual. Exemplul cel mai proeminent al unei astfel de compoziţii e figura umană care este organizată în jurul a doi centri principali, unul dintre ei în zona ombilicului sau vintrelor, celălalt în zona capului. Raportul greutăţii cu care sunt învestiţi cei doi centri variază foarte mult, coincizând simbolic cu relaţia dintre natura materială sau instinctuală a omului, asociată cu regiunile intestinală şi genitală ale corpului, pe de o parte, şi cu natura sa intelectuală şi spirituală, asociată cu capul care conţine creierul şi principalele organe senzoriale.

Atât din punct de vedere vizual, cât şi fizic, figura umană se confruntă cu natura „animală" a omului, localizată în zona pelviană. Aceasta se poate vedea într-una dintre ilustraţiile lui Vitruviu realizate în timpul Renaşterii (figura 78). Centrul de echilibru este în ombilic, locul originii biologice. Privit dintr-o astfel de perspectivă, celălalt centru compoziţional, capul, este mult îndepărtat şi, ca atare, subordonat. Noi am recunoscut totuşi, privind tondoul lui Michelangelo de la Bargello (vezi figura 42), că în compoziţie, pe scara ierarhică a vectorului vertical, capul se înalţă într-o poziţie dominantă. Acest dublu etalon al evaluării celor doi centri rivali este cel care conferă libertatea artistului să-şi elaboreze propria concepţie asupra naturii umane. De fapt, constituie o decizie care trebuie luată în seamă de fiecare dată când este reprezentată o figură umană[2].

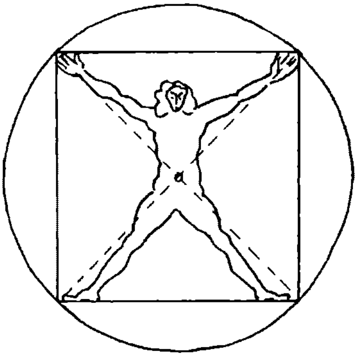


Figura 78

---

[2] Vezi articolul lui Knott (1978-1979) despre Klee şi centrul mistic.

În istoria dansului funcţionează o distincţie între stilurile centrate pe regiunea superioară a corpului şi celelalte, care accentuează zona pelviană. La Meri, descriind diferenţa dintre dansul oriental şi cel occidental, afirmă că „occidentalul dansează de la mijloc în jos ; orientalul, de la mijloc în sus" şi mai adaugă că „dansul occidental este excentric, întreaga mişcare îndreptându-se spre exterior din cauza forţei, în timp ce dansul oriental este concentric, mişcarea rotindu-se spre interior, în jurul motivului centrului". În dansul modern occidental, acţiunea îşi are originea în centrul de echilibru al corpului. Într-un articol mai vechi al meu l-am citat pe John Martin, care spunea referitor la Isadora Duncan că, „privindu-şi aparent destul de obiectiv impulsurile emoţionale şi motorii şi legându-le între ele, ea a descoperit, spre deplina ei satisfacţie, că plexul solar este locuinţa trupească a sufletului şi centrul prin care impulsul interior a fost transpus în mişcare"[3]. În aceeaşi ordine de idei, l-am menţionat pe D.H. Lawrence, care, în broşura sa despre psihanaliză şi subconştient, afirmase că centrul primar afectiv al subconştientului este localizat în spatele ombilicului, în plexul solar. Acestea sunt prin urmare încercări de a găsi originea nu numai pentru natura materială a omului, ci şi pentru aceea spirituală, în centrul aflat în mijlocul corpului.

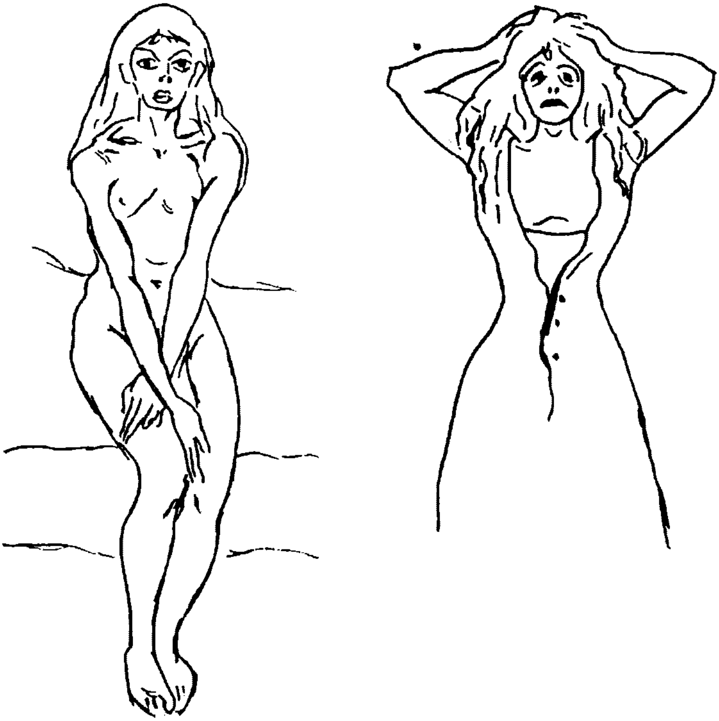


Figura 79 (după Munch)

---

[3] Arnheim (1966c).

O comparaţie a două figuri din picturile lui Edvard Munch (figura 79) poate ilustra cele două atitudini extreme aduse aici în discuţie. În figura din stânga, greutatea vizuală centrică se află în zona pelviană şi un vector descendent, pornind de la cap, atrage atenţia asupra zonei experienţei sexuale. În figura din dreapta capul este cel accentuat drept centru al gândului tulbure. Aici vectorul vertical ţinteşte în sus, înspre concentrarea energiei către partea superioară a figurii.

Foarte multe exemple ar putea fi citate pentru a descrie mijloacele compoziţionale prin care artiştii diferitelor secole şi culturi au manipulat relaţia dintre cele două accente principale ale corpului uman. Când personajul se află într-o poziţie înclinată, capul pierde mult din caracterul său dominant şi decade spre o condiţie mai degrabă de duplicat al picioarelor. Francisco de Goya face astfel încât centrul de echilibru al personajului său, *Maja desnuda* (figura 80), să coincidă cu cel al spaţiului dreptunghiular al picturii, concentrând astfel atenţia privitorului asupra sexualităţii feminine. Poziţia oblică a axei corpului menţine o greutate considerabilă în cap, dar atrage privitorul, prin contact vizual, pentru a-l conduce în direcţia centrului primar.

Strategia exact opusă este evidentă în operele care pun accent pe natura spirituală sau intelectuală a omului. Ea este valabilă pentru multe sculpturi sacre din Evul Mediu. În mozaicul bizantin prezentat în figura 8, vectorii verticali ai figurilor aşezate se deplasează dincolo de centrii mediani fără încetare, ajungând la punctul culminant incontestabil, situat la nivelul suitei de capete.

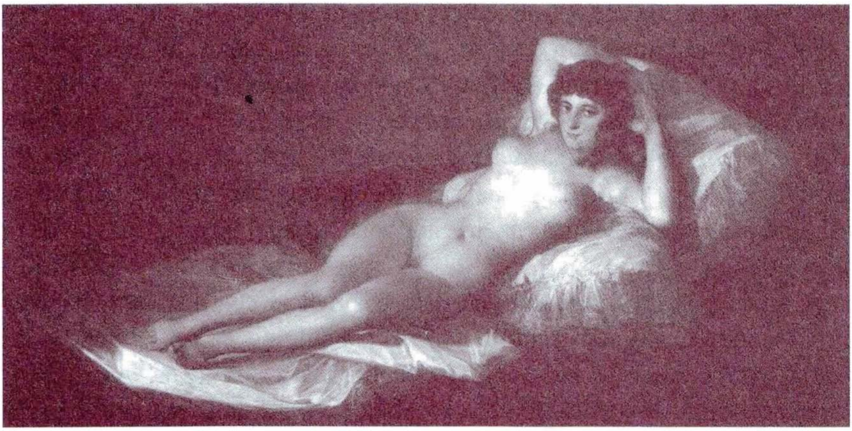


Figura 80
Francisco de Goya, *La Maja desnuda*, 1795-1797. Muzeul Prado, Madrid

## *Saltimbancii* şi *Guernica*

Voi completa discuţia privitoare la centrii vizuali ca pivoţi cu o comparaţie a două bine-cunoscute picturi ale lui Picasso – una de la începutul şi alta de la mijlocul creaţiei sale – care prezintă scheme compoziţionale neaşteptat de asemănătoare. La prima vedere, *Familia saltimbancilor* din 1905-1906 se prezintă ca un conglomerat de cinci figuri care stau în picioare, despărţite printr-un culoar de o femeie care stă jos. Este o privelişte stingheritoare, deoarece grupul aglomerat din stânga dă peste cap echilibrul cu personajul unic din dreapta jos, dând impresia de nereuşită în atingerea formei finale a compoziţiei. Dacă ne bazăm pe prima noastră impresie mai puţin decât pe judecata lui Picasso, vom căuta o percepere mai adecvată a operei şi, fiind îndreptaţi cu toată atenţia asupra funcţiei cruciale a centrului de echilibru, ajungem să ne concentrăm asupra celor doi băieţi. Aşezaţi în mijloc, ei sunt învestiţi prin localizare spaţială cu puterea deplină a centrului de echilibru. Acesta ne oferă neaşteptata experienţă a unei restructurări dramatice a scenei.

Astfel realizăm că diferenţierea funcţiei compoziţionale împarte aglomerarea celor cinci personaje în două grupuri distincte. Cei doi băieţi ocupă mijlocul, fiind astfel separaţi de grupul lateral al celor trei – o separare având drept punct de sprijin bufonul masiv care întoarce spatele perechii din centru şi completează trioul din stânga. Această reorganizare ne oferă trei centri principali : băieţii în mijloc, cele trei personaje din stânga şi femeia din dreapta. Din punct de vedere dinamic, se creează o curioasă tensiune prin contradicţia dintre contactul spaţial strâns al grupului central cu cel lateral şi separarea sa funcţională de acesta. Tensiunea amintită se reechilibrează prin chiar contradicţia complementară din cealaltă jumătate a tabloului lui Picasso. Aici distanţa creată în spaţiul dintre băieţi şi femeie este compensată de către vectorul diagonal puternic, care trece prin capetele lor până la capul femeii, susţinut de direcţia privirilor.

Compoziţia dă la iveală de această dată o simetrie centrică între contradicţiile invertite : separare funcţională echilibrată de contactul fizic pe partea stângă şi atracţie funcţională care copleşeşte separarea fizică din partea dreaptă. Această simetrie constituie o centricitate stabilă, foarte deosebită de lipsa neliniştitoare a echilibrului pe care am observat-o la prima vedere. Şi încă ceva. Centricitatea totală a compoziţiei se îndreaptă permanent dinspre stânga spre dreapta cu ajutorul unui puternic vector excentric. El este purtat de curba generală a capetelor şi de direcţia privirii tuturor personajelor, mai puţin a unuia. Atât de puternic este acest vector, încât trebuie neutralizat de figura greoaie a bufonului.

Factorul lateral al celor cinci personaje în picioare indică o săgeată îndreptată înspre femeia aşezată ; aceasta însă nu reprezintă ţelul final. Ea participă la orientarea către dreapta şi, prin urmare, reprezintă doar o staţie pe drumul către un obiectiv neclar care se află la infinit, dincolo de limitele cadrului. Mai presus de aflarea perceptivă a ţintei date se află o dorinţă spirituală care transcende episodica scenă de gen a acrobaţilor ambulanţi.

O structură compoziţională, surprinzător de asemănătoare întâlnim într-o operă mai târzie a lui Picasso, în ciuda subiectului său foarte diferit. Pictura murală *Guernica* din 1937 este alcătuită tot pe o simetrie centrică tripartită şi este străbătută de asemenea de un vector lateral transcendent. În acest caz, vectorul excentric se mişcă de la dreapta la stânga pentru că, probabil, aşa cum am arătat mai înainte, vizitatorii salonului spaniol pentru care a fost comandată pictura veneau spre ea din acea direcţie.

Componenta centrală a compoziţiei are forma unei piramide cu vârful pe verticala pânzei, în mica lampă de lângă capul calului. Subiectul principal al piramidei este calul, ca victimă a atacului fascist. Corpul său rănit, sfârtecat de un proiectil, reprezintă în centrul de echilibru al picturii o microtemă a subiectului de ansamblu. Scena centrală este flancată de cele două aripi ale tripticului care conţin vectorii verticali, orientaţi în direcţie opusă : în dreapta, o femeie cu hainele în flăcări, căzând de pe o casă, în stânga, figura uriaşă a taurului, ridicându-se deasupra măcelului.

Stabilitatea simetriei centrice descrie starea de lucruri aşa cum este ea dată – atacul criminal la care era supusă republica spaniolă în acea vreme. Misiunea picturii murale a mers totuşi dincolo de acuzaţie. Ea întruchipează şi speranţa supravieţuirii. Această temă este susţinută de vectorul excentric care copleşeşte tema centrală cu o acţiune precis direcţionată ; ea adaugă timp spaţiului. Toate figurile din zona centrală şi stânga picturii sunt orientate către taur, emblema curajului spaniolilor, ca ţintă a speranţei lor.

Cu toate acestea, şi aici, ca şi în *Familie de saltimbanci*, taurul este doar obiectivul imediat al cerinţei generale. Taurul, deşi înfruntă scena cu trupul său, îşi întoarce capul în direcţia mişcării atotcuprinzătoare spre stânga. Aceasta înseamnă că şi aici lupta pentru scop transcende obiectivul tangibil oferit şi trece dincolo de barierele picturii către o împlinire îndepărtată.

# Capitolul VII

# Centrii ca divizori

Până acum am examinat centrul de echilibru ca stabilizator al greutăţii. Obiectele compoziţiei localizate în zona centrală sau pe axa localizată central au câştigat în forţă şi au fost protejate de respingerile şi atracţiile poziţiilor excentrice. Chiar şi obiecte localizate în afara zonei de mijloc au putut fi văzute ca unite şi stabilizate atunci când s-au grupat în jurul centrului de echilibru.

## Compoziţia bipolară

Lupta pentru unitate este însă doar una dintre tendinţele care ajută compoziţia să se organizeze. Obiectele vizuale care compun structurile compoziţionale au şi ele nevoie de independenţă, de o suveranitate proprie. Când această autonomie a părţilor este puternic pronunţată, compoziţia se prezintă ca o întâlnire a agenţilor separaţi, care îşi răspund unii altora în diferite feluri. Forma cea mai obişnuită este aceea a dualităţii, întâlnirea a doi parteneri scindaţi şi echilibraţi în egală măsură de o axă centrală. Această formă o putem numi compoziţie bipolară.

O astfel de întâlnire dihotomică poate avea caracterul unui dialog între părţile care se cercetează reciproc, ca, de exemplu, în reprezentările Bunei Vestiri. Ea poate să mai dezvăluie ciocnirea unor duşmani sau contrastul dintre contrarii precum lumina şi întunericul. Voi începe cu unul dintre desenele evocatoare ale lui Edvard Munch, consacrat temei geloziei. O fâşie albă în mijlocul tabloului desparte o lume a întunericului total, din stânga, de ansamblul şabloanelor vizionare zdrenţuite în negru şi alb din dreapta. Ea separă izolarea deprimantă a soţului de întâlnirea la fel de sinistră a cuplului adulter. Faţa soţului, cu ochii holbaţi, deşi privind intens spre exterior, pare paralizată de fixaţia din gândul său prin simetria-i frontală şi prin poziţia centrică[1]. Prin contrast, cuplul amanţilor este cufundat în dialog, dar animat prin elongaţia dinamică. Axa verticală din mijloc echilibrează cele două jumătăţi ale tabloului şi invită la comparaţie. Raportarea lateralelor este marcată cu precădere de axa centrală orizontală. Ea leagă ochii soţului de centrul pubian al femeii – un vector excentric care conectează energic subiectul şi obiectul, scoţând în relief fiecare componentă semnificativă ca pe o microtemă.

---

[1] Isak Dinesen, scandinav ca şi Munch, observa într-una din povestirile sale, „Ursul şi sărutul", că oamenii geloşi „când stau şi păzesc pe cineva... ca o pisică în faţa unei găuri de şoarece..., te uluiesc, astfel încât este dificil să te mişti – şi ei înşişi se fac mici până ce numai ochii le mai păstrează o urmă de viaţă".

Mult mai greu sesizabilă, dar tot atât de importantă pentru înţelegerea adecvată a compoziţiei este divizarea verticală din peisajul lui Bellini (figura 81). Divizarea este abia indicată de profilul stâncilor din prim-plan, croind drum perspectivei cuprinzătoare a fundalului. Axa laterală accentuează o demarcare şi mai mare între călugărul cu chilia sa rupestră din partea dreaptă jos şi priveliştea naturii înfloritoare din stânga sus. Oarecum într-acolo se lasă bănuită localizarea apariţiei invizibile către care este orientată exaltant privirea Sfântului Francisc. Acest vector excentric transversal se mişcă diagonal, traversând verticala centrală. Aceasta din urmă este totuşi indispensabilă pentru definirea atitudinii omului. El se apropie de locul revelaţiei cât mai mult posibil, dar este oprit de ceva ca un perete de sticlă şi păşeşte îndărăt cu un gest de abandonare pasivă.

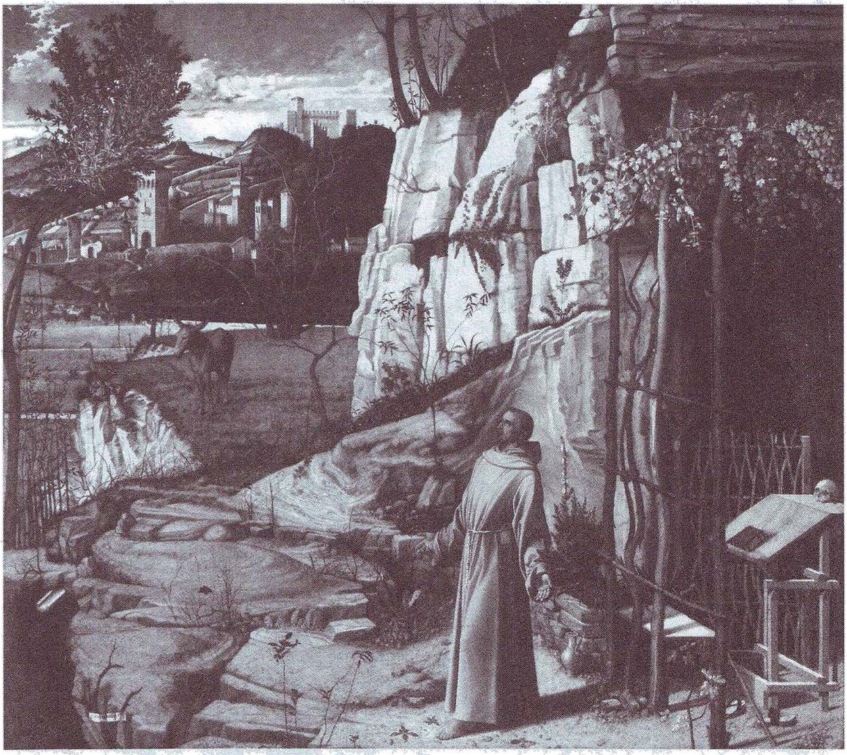


Figura 81
Giovanni Bellini, *Sfântul Francisc în extaz*, 1480-1485. Colecţia Frick, New York

În mediul nostru controlat gravitaţional, diviziunile verticale se ivesc cu uşurinţă, în timp ce acelora orizontale le sunt necesare condiţii speciale. Şi echilibrul dintre stânga şi dreapta care face posibilă egalitatea în plan orizontal diferă substanţial de inegalitatea ierarhică dintre deasupra şi dedesubt. În *Narcis*, atribuit lui Caravaggio (figura 82), axa simetriei orizontale este plasată uşor sub centrul geometric, sporind prin aceasta greutatea copleşitoare a băiatului din jumătatea superioară. Simetria mecanică a celor două imagini, care ar fi prea puternică şi înăbuşitoare dacă ar apărea în jurul unei axe verticale, este guvernată de dominarea vârfului şi disproporţia paradoxală dintre greutatea mare de deasupra şi reflectarea ei diafană de jos, împrumutând scenei o irealitate plutitoare, proprie povestirii mitologice.

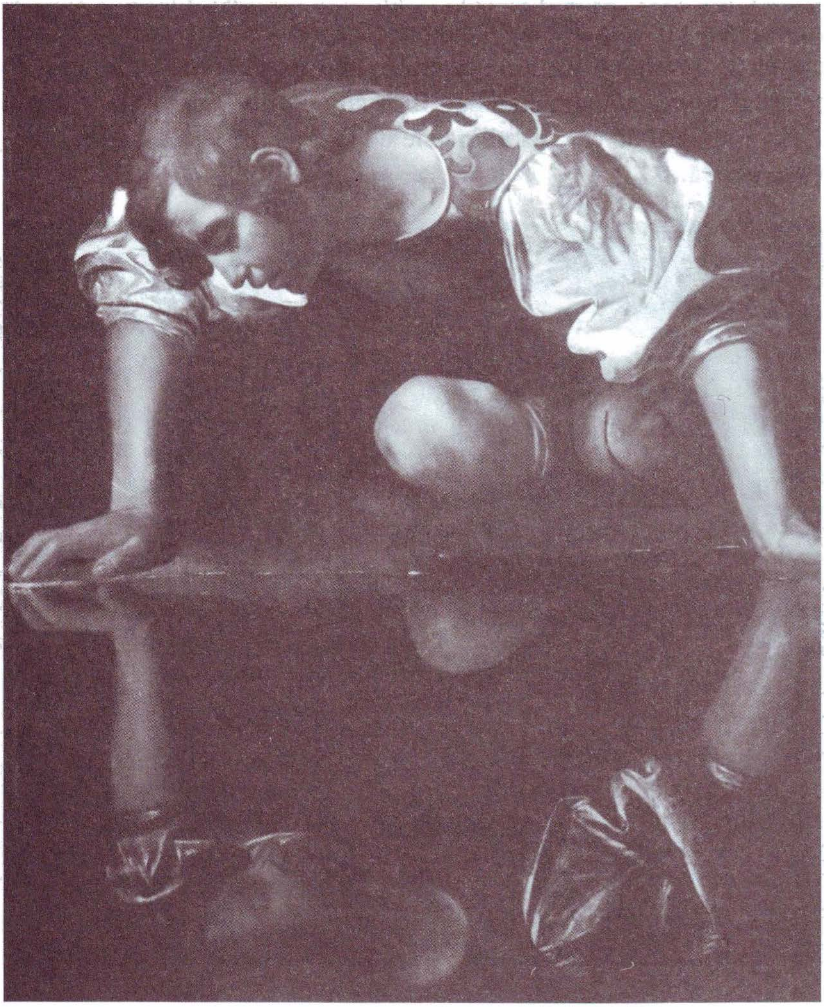


Figura 82
Michelangelo Caravaggio, *Narcis*, 1594-1596. Galeria de artă modernă, Roma

## Joncţiunea necesară

Când o compoziţie este alcătuită din două părţi izolate, ponderea unei axe centrale, fie ea verticală sau orizontală, divide efectiv cele două părţi. Este nevoie de mai mult decât de o descompunere. Dacă părţile nu interacţionează, nu ar avea nici un motiv să se reunească în cadrul aceleiaşi compoziţii. Prin urmare, axa care le împarte are şi un element transversal de legătură.

În *Buna Vestire* a lui Fra Angelico (figura 83), coloana centrală separă de ajuns de net realitatea celestă de colţul domestic al Fecioarei. De fapt, ea pare să-l împiedice pe înger să transmită mesajul său. În acelaşi timp, coloana centrală este totuşi integrată parţial arcaturii care înconjoară şi unifică scena. În contextul său arhitectural, ea ajută la întărirea spaţiului intern care leagă în mod continuu mesagerul şi destinatarul.

Să cercetăm deci dubla funcţie a Arborelui cunoaşterii, separându-i pe Adam şi Eva în multe dintre reprezentările Păcatului originar. În majoritatea cazurilor, copacul este aşezat pe verticala centrală ca o barieră hotărâtoare între femeia seducătoare şi bărbatul sedus. Dar, de exemplu, în compoziţia lui Tintoretto (figura 84), Eva se ţine strâns de trunchi ca de o posesiune şi se întinde dincolo de el, astfel încât mărul, corpul delict, figurează în centrul compoziţional ca microtemă a poveştii. În mod similar, Manet, în gravura sa *Rendez-vous-ul pisicilor* (figura 85), a separat prin coşul din centru pe purtătorul întunecimii de acela al luminozităţii, dar neutralizând separarea prin coada pisicii albe, care mătură hornul, şi capul pisicii negre, care o adulmecă pe cea dintâi. Ce modalitate mai bună s-ar fi putut găsi pentru a prezenta relaţia ambivalentă dintre suspiciune şi atracţie şi, în ecoul ei simbolic, relaţia tot atât de ambivalentă dintre viciu şi virtute?

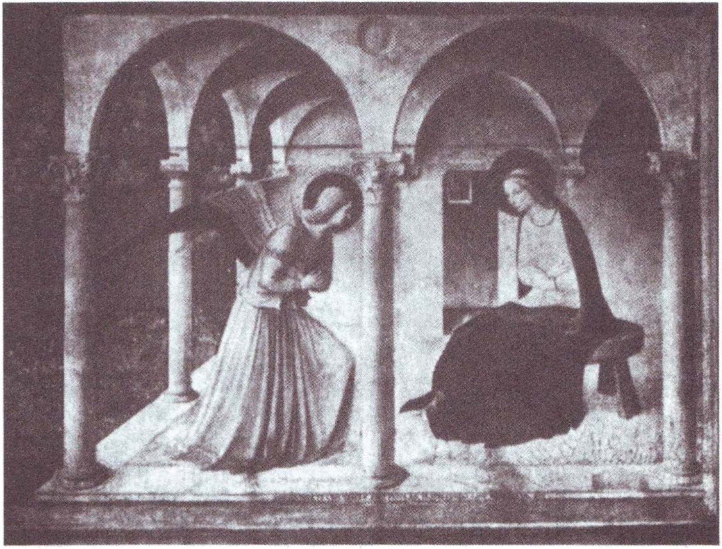


Figura 83
Fra Angelico, *Buna Vestire*, 1439-1445. Museo di San Marco, Florenţa

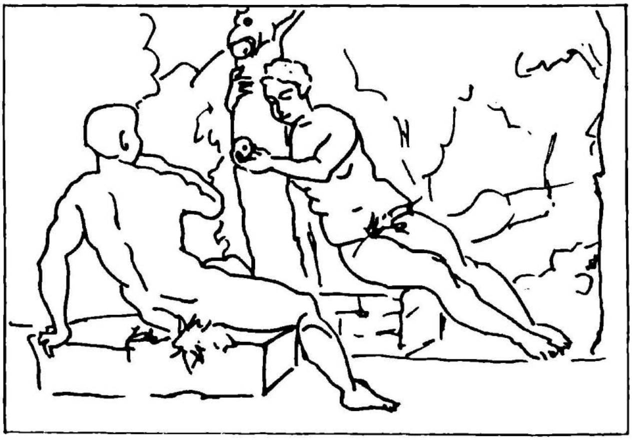


Figura 84 (după Tintoretto)

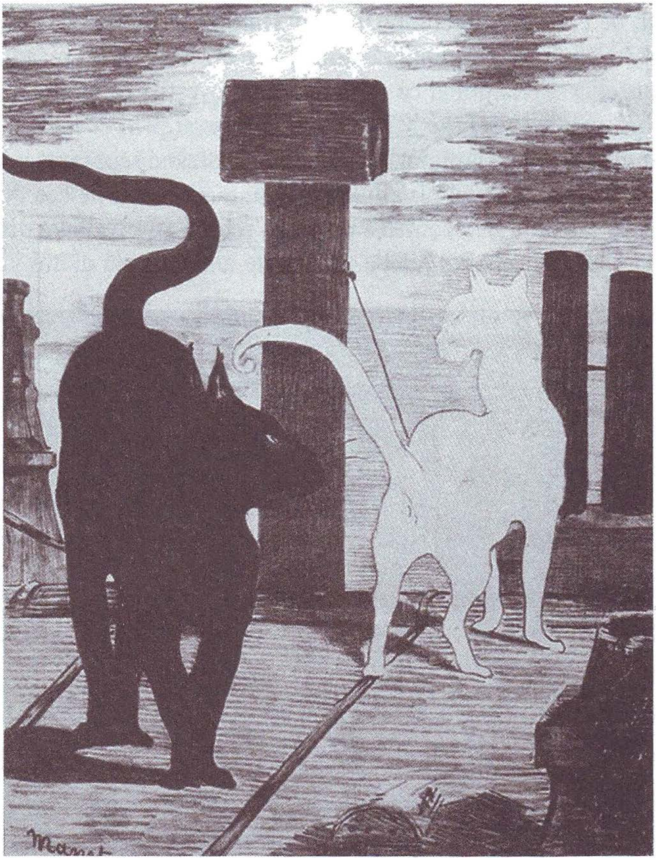


Figura 85
Edouard Manet, *Rendez-vous-ul pisicilor*, 1870. Muzeul de arte frumoase, Boston

Gauguin foloseşte o compoziţie bipolară pentru a arăta separarea artistului de propria operă (figura 86). El plasează figura lui Van Gogh aproape de marginea dreaptă, iar şevaletul său pe cât de departe posibil înspre latura stângă. Ni se aduce aminte de *Crearea omului* a lui Michelangelo (vezi figura 105), la care breşa dintre cei doi centri îndepărtaţi este podită similar de vectorul excentric al braţului creatorului. În ambele exemple, creatorul din dreapta înfruntă creatura din partea stângă animând-o, iar o atingere a degetelor realizează miracolul creaţiei. Asemănarea se opreşte însă aici. Michelangelo concepe cele două personaje înclinate unul către celălalt, dornice să învingă prăpastia dintre spirit şi materie. Gauguin foloseşte portretul prietenului său pentru a descrie creativitatea ca pe o luptă problematică. Paleta de pe verticala centrală îl uneşte pe creator cu propria operă ca o bază greoaie, cele două mase principale îndepărtându-se una de cealaltă, asemenea unor braţe ridicate în V. Este ca şi cum buchetul de floarea-soarelui s-ar feri în lături de atingerea însufleţitoare, însăşi mâna pictorului fiind detaşată parcă de posesorul ei, izgonită undeva dincolo de verticala centrală, pe aripa stângă a tabloului. Pictorul însuşi este îndepărtat cât de mult posibil, reticent parcă faţă de propria misiune.

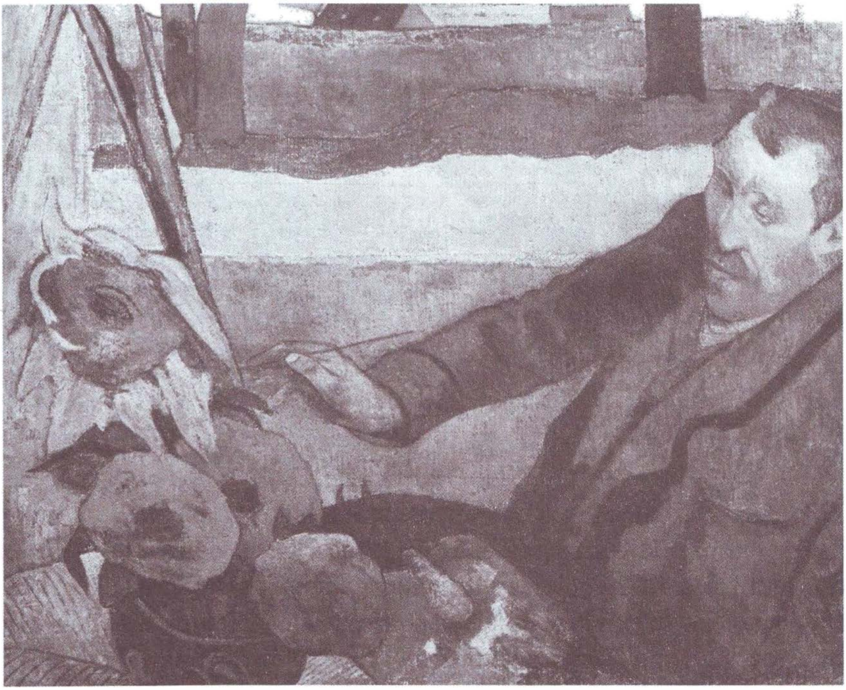


Figura 86
Paul Gauguin, *Portretul lui Vincent Van Gogh*, 1888. Stedelijk Museum, Amsterdam

Tensiunea creată de oscilarea între atracţie şi respingere într-o operă din secolul al XIX-lea devine de asemenea evidentă comparând opera lui Georges de la Tour, *Educaţia Fecioarei* (figura 87), cu dublul portret al lui Edgar Degas. În ambele cazuri este aşezată o carte pe verticala centrală, unind cele două personaje. În imaginea religioasă, cartea are în plus greutatea de a fi ţinta atenţiei concentrate a ambilor parteneri. Aura cărţii de rugăciuni trimite puternici vectori excentrici către feţele mamei şi fiicei, unite printr-o evlavie comună.

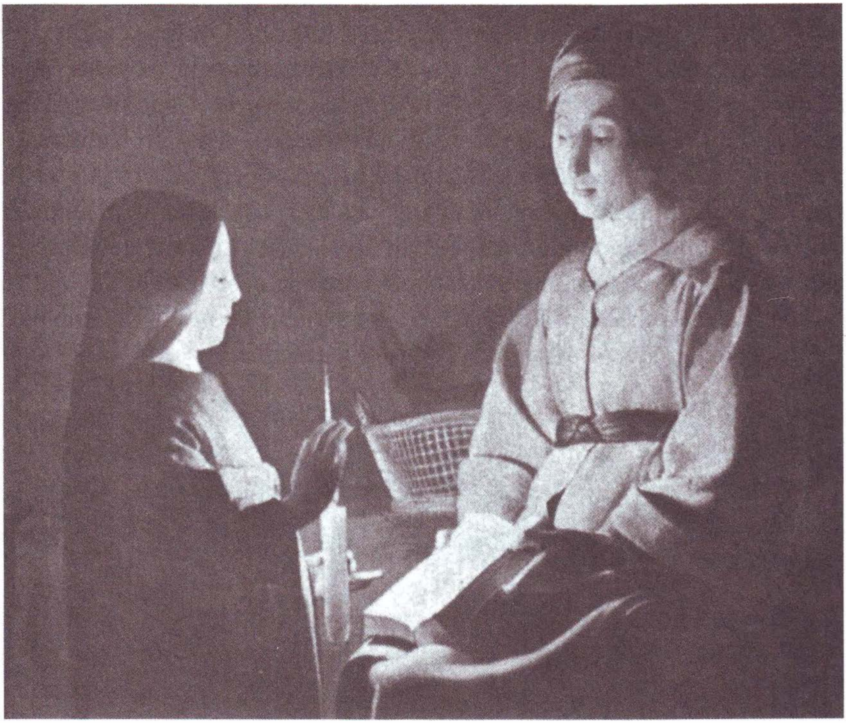


Figura 87
Georges de La Tour, *Educaţia Fecioarei*. Colecţia Frick, New York

În *Violonist şi tânără femeie* a lui Degas (figura 88), cartea ostentativ de goală, ocupând o poziţie dominantă ce conferă echilibru centrului picturii, nu este privită de nici o persoană. Ea capătă semnificaţia avansurilor femeii către bărbat, relaţia nefiind încă precizată. Apropierea lor nu ajută comunicarea, ci mai degrabă subliniază lipsa acesteia. Întemniţate în jumătăţi diferite ale tabloului, cele două persoane sunt unite doar prin similitudinea răspunsului lor faţă de un obiect de interes comun din afară. Ambele împlinesc acelaşi lucru, ceea ce le face să se ignore reciproc, iar albul ostentativ al cărţii întoarse în sus le ţine depărtate în loc să le unească.

O combinaţie subtilă de unire şi separare ne-o oferă Tiţian în *Sfânta Familie* (figura 89). Puţine redări ale subiectului permit figurii lui Iosif să domine centrul. În acest caz, poziţia sa centrală este justificată de dubla-i funcţie, de mediator şi strajă. El este cel care îl prezintă pe băiatul păstor Fecioarei, dar, în acelaşi timp, tot el este cel care se asigură că domeniul sacru rămâne detaşat de realitatea lumească, aşa cum se cuvine. Capul lui Iosif ocupă verticala centrală la vârful dispunerii triunghiulare a figurilor, dar corpul său porneşte oblic din zona din dreapta jos, zona muritorilor de rând din care el însuşi se trage. Ambiguitatea acestui vector diagonal este admirabil exploatată. Figura înclinată a lui Iosif îl conduce pe băiat spre scena sacră a mamei şi copilului, dar şi Iosif se trage dinspre băiat spre familia sa, exprimând astfel o detaşare protectoare. Această separare este explicit reprezentată de demarcaţia verticală a toiagului lui Iosif şi de pumnul său care blochează vederea băiatului. Cu toate acestea, delimitarea nu este destul de puternică pentru a scinda calea centrală de comunicare. De-a lungul axei orizontale, un vector excentric traversează tabloul, legându-i în mod simetric pe mamă şi copil de capul băiatului[2].

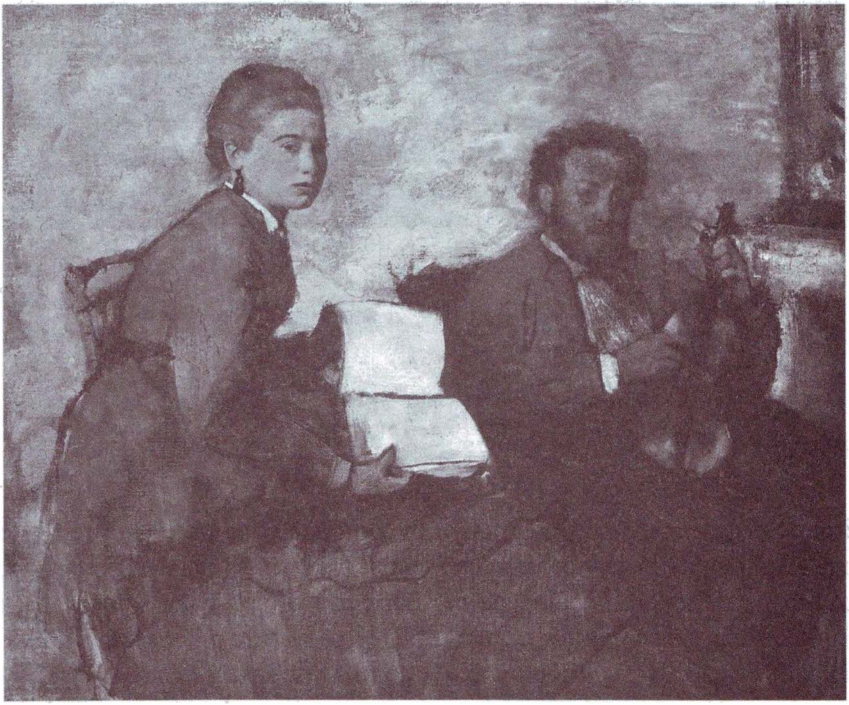


Figura 88
Edgar Degas, *Violonist şi tânără femeie*, 1870-1872. Institutul de Artă, Detroit

---

[2] Rolul mediator al lui Iosif se reflectă şi în felul folosirii culorilor de către Tiţian. Prim-planul compoziţiei se bazează pe tema sa favorită a albastrului şi roşului. Cele două culori primare stabile sunt rezervate Fecioarei şi copilului păstor, în timp ce Iosif este înveşmântat în culorile secundare purpuriu şi portocaliu. Culorile secundare, fiind combinaţii a două culori, exprimă tranziţia. Astfel, tema medierii dintre obiectul adoraţiei şi adoratorul pământean domină scena.

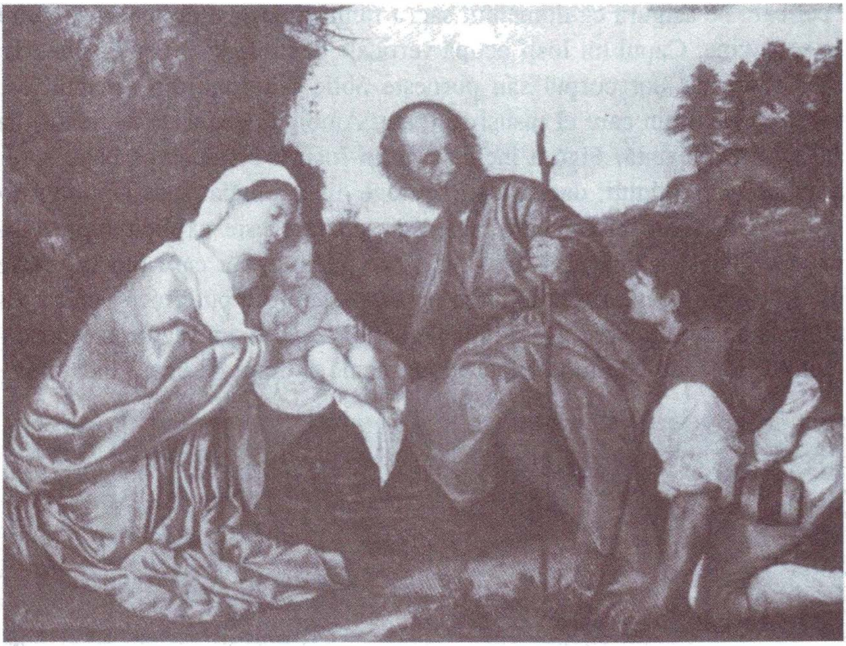


Figura 89
Tiţian, *Sfânta Familie*, 1516. Galeria Naţională, Londra

## Diagonale

Am discutat despre compoziţiile bipolare în care cele două părţi sunt separate de o axă centrală şi legate printr-un vector excentric, fie pe orizontală, fie pe verticală. Conexiunea pe orizontală îi pune pe cei doi parteneri pe poziţii egale, asemenea jucătorilor de tenis pe teren neted. Conexiunea pe verticală creează o diferenţiere ierarhică, dând centrului superior o pondere sporită şi o forţă mai mare. Când vectorul de legătură este înclinat, rezultă o relaţie de intermediere. Într-o pictură alungită pe verticală, Lucas Cranach îl reprezintă pe regele David sus de tot, în partea stângă (figura 90). Acest fapt îl situează într-o poziţie clară de dominare faţă de prada sa, Bethsabeea. Totuşi, doamna nu apare chiar dedesubtul regelui. Legătura diagonală dintre ei poate fi o întâlnire pe picior de egalitate. În plus, înclinaţia legăturii sporeşte cu mult tensiunea scenei. Am arătat mai înainte că formele înclinate sunt percepute ca deviaţii de la osatura statică a verticalei şi orizontalei. Astfel, raportul spaţial oblic dintre rege şi iubită se interpretează ca o ciocnire între subjugarea totală şi confruntarea la nivel aproape egal.

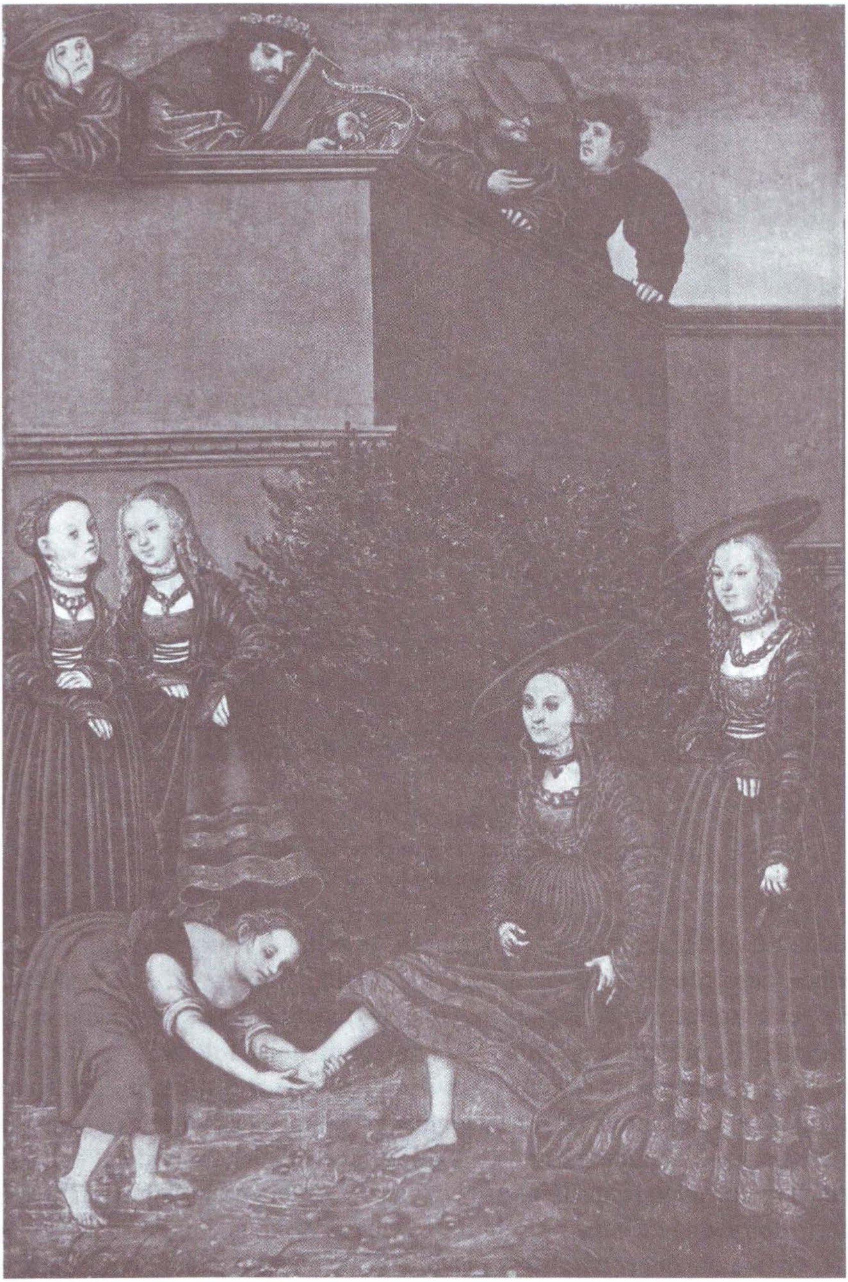


Figura 90
Lucas Cranach cel Bătrân, *David şi Bethsabeea*, 1526. Staatliche Museen, Merlin

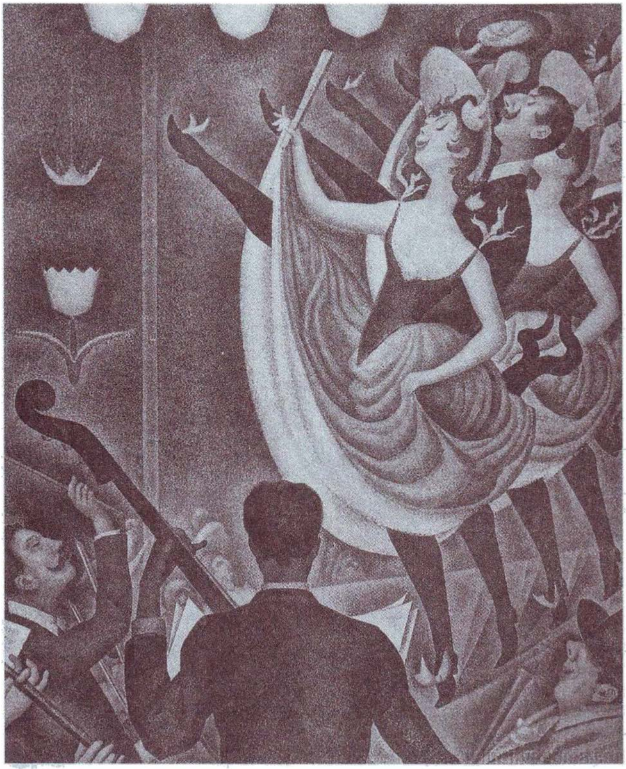


Figura 91
Georges Pierre Seurat, Studiu pentru *Le Chahut*, 1889.
Galeria Albright-Knox, Buffalo

A doua diagonală din tabloul lui Cranach, pornind din partea stângă jos până sus în dreapta, separă cele două părţi una de cealaltă. Împărţirea este făcută de linia oblică a celor trei capete de femei. Recunoaştem aici că o axă diagonală, deşi structural nu la fel de puternică precum structura gravitaţională de bază, are o stabilitate proprie şi, prin urmare, dă ceva forţă diviziunii pe care o susţine. În *Le Chahut* a lui Seurat (figura 91), separarea diagonală dominantă intensifică puternic dinamica scenei. În acelaşi timp, ea acţionează totuşi ca o legătură solidă, unind două colţuri opuse ale picturii şi exprimând ridicarea înaltă a picioarelor dansatoarelor printr-o îngheţare a mişcării. Împreună cu simetria robustă a celui ce cântă la contrabas de pe verticala centrală, acest aranjament paralizează acţiunea într-un fel mai mult decât caracteristic stilului lui Seurat.

Am observat că în multe aranjamente bipolare axele de echilibru servesc drept divizori şi, prin urmare, sunt mai degrabă „canale" decât elemente marcate pozitiv ale compoziţiei înseşi. Am mai văzut însă şi cum centrul de echilibru din mijloc tinde să fie evitat, deşi prezenţa sa virtuală este întotdeauna necesară pentru a menţine unitatea compoziţiei. Acest lucru nu este valabil numai pentru operele de artă verticale, precum tablourile de pe pereţi, ci şi pentru compoziţiile în plan orizontal, mai ales pe scena unui teatru. În poziţia de bază a actorilor de pe o scenă a unui teatru japonez No (figura 92), centrul de echilibru este gol. Zona pătrată a scenei este marcată de patru stâlpi aşezaţi în colţuri. Actorul principal (*shitê*) este aşezat lângă stâlpul stâng îndepărtat, în timp ce adversarul său, cel care-i dă replica (*waki*), acţionează de aproape, din partea dreaptă. Aceasta instituie diagonala cu funcţia de vector principal al acţiunii dramatice, producând atât stabilitate, cât şi dinamică.

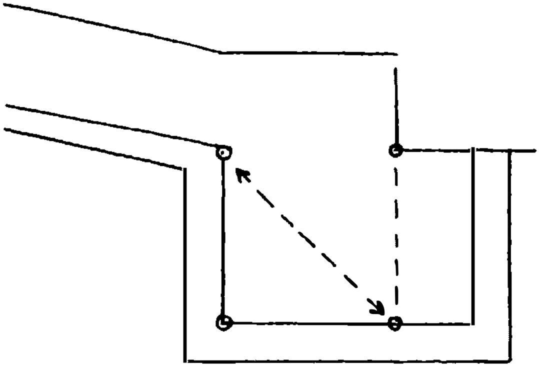


Figura 92

## Noli me tangere

Pentru a trage o concluzie din această discuţie despre compoziţia bipolară, voi analiza tabloul lui Tiţian *Noli me tangere* (figura 93) ceva mai detaliat. Împărţind pictura în patru sectoare de cerc, descoperim nucleul dialogului dintre Hristos şi Magdalena mai jos, în stânga, teritoriu prestabilit pentru Hristos. Femeia îngenuncheată, aşezată în diagonală, dar mai jos faţă de stăpânul ei, este împiedicată să depăşească verticala centrală, chiar dacă acţiunea agresivă a braţului ei ridicat se apropie de centrul masculinităţii bărbatului. Ea nu este oprită de toiagul lui, care acţionează ca o graniţă vizuală între figuri. Amintiţi-vă acum că povestea din Evanghelia după Ioan se bazează pe ambiguitatea figurii lui Hristos, ieşit din existenţa muritoare prin moarte – el este o apariţie –, dar având încă prezenţa vizibilă a unui om viu. El este încă tangibil, dar nu mai trebuie atins, pentru că, aşa cum îi explică Magdalenei, care vrea să verifice realitatea lui cu propria mână: „Încă nu am urcat la Tatăl meu”.

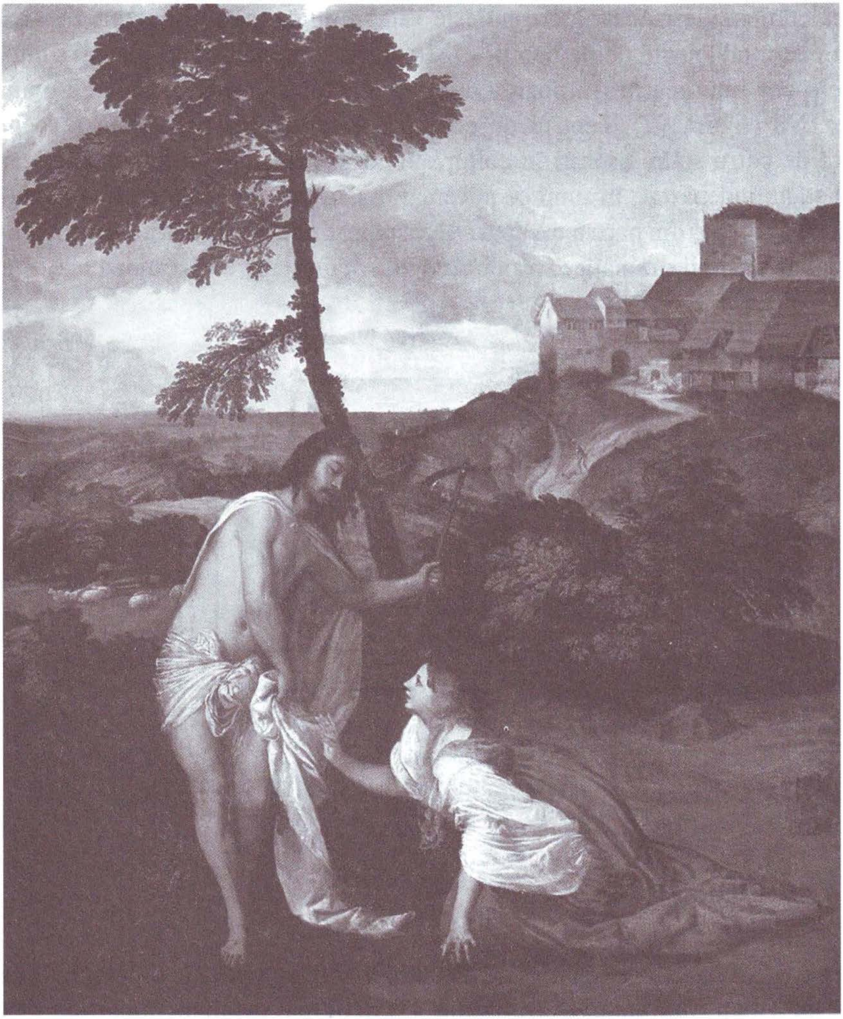


Figura 93
Tiţian, *Noli me tangere*, 1511. Galeria Naţională, Londra

Personajul lui Hristos răspunde înaintării femeii prin concavitatea retragerii sale, realizate în primul rând prin înclinarea torsului. Această înclinare posedă însă întreaga ambiguitate a unui vector oblic : când este citit descendent, îl face pe Hristos să se ferească de atingere ; când este citit ascendent, îl face să se aplece protector pentru a-şi primi urmăritoarea fidelă. Cei doi centri ai corpului său, capul şi pelvisul, operează contrapunctic pentru a reda relaţia ambivalentă dintre cele două persoane.

Personajul lui Hristos domină prim-planul ; dar, deşi capul său se află pe axa orizontală de echilibru, scena întâlnirii sale cu Magdalena este, să spunem aşa, închisă în jumătatea de jos a tabloului. Această regiune de jos este separată de orizont prin zona superioară a spiritualităţii libere, în care copacul şi clădirile de pe deal ajung până la cer. Deşi Hristos ieşise de-acum din existenţa pământească, el este prezentat de Tiţian ca participând încă la ea împreună cu Magdalena în această ultimă întâlnire. El este încă supus forţelor fizice, ţintuit jos de orizont şi îngrădit aici de trunchiul copacului. Pentru transfigurare, va mai trebui să urce în sferele cereşti, unde va deveni de neatins.

Distincţia dintre regiunea inferioară şi cea superioară este simbolizată şi prin distribuirea culorilor principale. Figura Magdalenei are forma activă a unei pene, târându-se pe pământ ca un melc şi întărită de roşul aprins al veşmântului. Acestei identificări a femeii cu culoarea caldă i s-a răspuns cu albastrul rece al apei, învăluind capul bărbatului în partea superioară a tabloului.

## Capitolul VIII

# Volume şi puncte nodale

În capitolele precedente, cele două principii compoziţionale ale noastre au fost aplicate mai ales structurii de bază a unei opere de artă ca întreg, trăsăturilor generale care îi menţin unitatea şi îi articulează tematica. Am discutat despre centrul de echilibru al întregului şi despre masele alcătuind compoziţii specifice. Acţionând în esenţă prin ponderea lor, aceste mase sunt reprezentative în sistemul centric, dar prin poziţiile lor în spaţiu ele devin de asemenea baze ale acţiunii directe prin respingeri sau atracţii, adică prin vectori care reprezintă al doilea principiu compoziţional, sistemul excentric. Am stabilit că respectivii vectori, la rândul lor, stabilesc relaţii de interacţiune între masele centrice. Am reamintit un exemplu dat mai devreme : celulele nervoase sau neuronii din care este alcătuit sistemul nervos – corpi cu nucleu centric, care îşi trimit în afară tentaculele filamentoase, axonii şi dendritele, prin care celulele îşi realizează interacţiunea.

## Volume şi vectori interactivi

Este necesar să detaliem acum această prezentare simplă în două direcţii. În primul rând, cele două sisteme organizează nu numai compoziţia ca întreg, ci şi fiecare dintre părţile acesteia, atât timp cât fiecare posedă o completitudine proprie – un chip unic sau o mână, de exemplu, sau o floare izolată. În al doilea rând, trebuie să ne dăm seama mai bine că ambele principii coexistă întotdeauna. Un sistem centric, de exemplu, este alcătuit dintr-o adevărată împrăştiere radială de vectori (vezi figura 1). Numai prin dispunerea lor laolaltă vectorii se reunesc pentru a forma centricitatea, şi doar prin faptul că este format din vectori un sistem centric devine un focar de forţe. Gândiţi-vă acum la axele de echilibru în jurul cărora, aşa cum am văzut, sunt organizate multe compoziţii. Ele sunt cu siguranţă centri determinaţi de localizarea şi ponderea lor, însă forma lor alungită accentuează şi faptul că sunt totodată vectori, forţe direcţionate ca săgeţile, orientate în anumite direcţii. Dacă, pe de altă parte, deosebim obiectele vizuale, numindu-le volume sau vectori, adoptăm o simplificare convenabilă care trebuie manevrată cu precauţie.

Volumele ne impresionează în primul rând prin *fiinţarea* lor, vectorii - prin *acţiunea* lor. În figura 94, schiţa simplificată a unei compoziţii abstracte a lui El Lisiţki, un disc masiv, întunecat se caracterizează printr-un volum cu considerabilă pondere. Poziţia sa excentrică îl înzestrează totuşi cu un puternic vector către şi dinspre centrul de echilibru al întregului, iar această localizare în afara centrului modifică simetria centrată a vectorilor trimişi şi recepţionaţi de figura circulară. Excentricitatea este tema principală a acestei picturi, şi în ultimii ani unii artişti ar fi fost dornici s-o lase aşa cum se află. Lisiţki îşi elaborează tema explorând relaţiile centrului dislocat cu o reţea de elemente verticale şi orizontale, cu câteva diagonale în fundal. Acele bare alungite funcţionează în esenţă ca vectori, punctând şi suscitând diferite direcţii. Este clar totuşi că ele rămân tot volume, de mărime, proporţii şi greutate diferite. Ele definesc împreună raportul particular dintre greutatea masivă şi acţiunea orientată, intenţionate de artist.

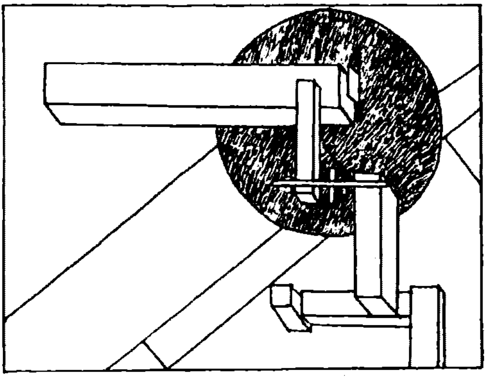


Figura 94 (după Lisiţki)

Variaţia acestui raport explică particularităţile stilistice importante. Anumite stiluri timpurii, de exemplu, cel al monoliţilor din Insula Paştelui, se bazează pe volume compacte, iar la un nivel mai diferenţiat, stilurile clasiciste şi monumentale denotă o preferinţă similară. Anumite naturi moarte, precum cele ale lui Cézanne, folosesc aglomerări de volume - de exemplu, o grămadă de mere pe o farfurie -, atingându-se şi petrecându-se unul peste celălalt, pentru a forma mase compacte. Pe de altă parte, şarpantele barocului târziu sau ale cubismului derivă din tendinţa acestor stiluri de a disocia şi decupa volumele în configuraţii cu mai mulţi vectori individuali.

## Tipuri de puncte nodale

Volumele creează centri compoziţionali grei prin conglomerarea de mase ; dar vectorii sunt la fel de eficienţi în producerea acestor centri. Ei procedează astfel întreţesându-se în configuraţii complexe. Centrii creaţi prin astfel de acţiuni combinate între forţele direcţionale le-am numit *puncte nodale*. Punctele nodale creează ponderea centrică prin diferite mijloace, dintre care voi enumera câteva.

(1) În primul rând sunt mănunchiurile de raze concentrice care izvorăsc dintr-un centru. Sursele luminoase, precum soarele sau nimburile, constituie exemple de acest tip ; similare sunt şi liniile ori suprafeţele decurgând din punctele de fugă ale perspectivei centrale. În *Apariţia* lui Moreau (figura 95), capul profetului mort este înconjurat de strălucirea unor raze orbitoare şi creează un centru nodal cu intensitate dominantă.

(2) Dinamica vizuală în direcţia opusă, convergenţa vectorilor către un centru comun generează şi ea noduri. Cheia de boltă în care se întâlnesc ogivele unei bolţi gotice devine centru de energie concentrată. Un grup de oameni aşezaţi în jurul unei mese produce o convergenţă similară. Un astfel de contact culminant este îmbrăţişarea îndrăgostiţilor şi orice înmănunchere de obiecte. Cele trei spade ţinute strâns în mână de tatăl din *Jurământul Horaţiilor* a lui David se manifestă ca un contrapunct nodal faţă de grupul compact al celor trei fii. Intensitatea unui astfel de centru este mult sporită atunci când elementele prezentate într-o apropiere fizică se luptă spre a se despărţi. Gândiţi-vă la cei doi prizonieri înlănţuiţi unul de celălalt, sau la Prometeu ori la Andromeda legaţi de stâncă, sau la două persoane spate-n spate şi care nu au nimic una cu cealaltă – un simbol al înstrăinării, folosit uneori de Degas.

(3) Intersecţiile sunt puncte nodale. Kevin Lynch, în cartea sa *Imaginea oraşului*, vorbeşte de puncte nodale ca fiind „strategice într-un oraş în care un observator poate intra şi care sunt focarele intensive către care şi din care se deplasează. Ele pot fi mai ales puncte de legătură, popasuri în transport, o răscruce sau o încrucişare de drumuri, momente de schimbare de la o structură la alta". Punctele de transfer de pe harta unui metrou întrerup linearitatea mişcării pentru fiecare linie şi combină vectorii unidimensionali într-o reţea bidimensională. Într-o biserică tradiţională, încrucişarea navei cu transeptul constituie un astfel de centru nodal intensificat, produs de interacţiunea a două făgaşuri, de care diferă calitativ, fiind un loc de popas. În general, fiecare punct nodal reprezintă un punct de susţinere al compoziţiei. Departe însă de a fi un punct static, în care acţiunea încetează, încleştarea vectorilor diferit orientaţi produce o oprire mutuală intensiv dinamică. În acest sens, încrucişările sunt versiuni elementare ale nodurilor.

(4) Nodurile provoacă o mai mare întrerupere decât simplele încrucişări, pentru că ele îndoaie şi răsucesc vectorii ce le compun şi, prin urmare, sunt mai compacte şi autonome. Ele diferă de simpla suprapunere. În *Sfânta Magdalena* a lui Caravaggio

(vezi figura 67), zona centrului de echilibru este marcată de două puncte nodale, şi anume mâinile uşor împreunate şi nodul strâns care-i încinge rochia la mijloc[1].

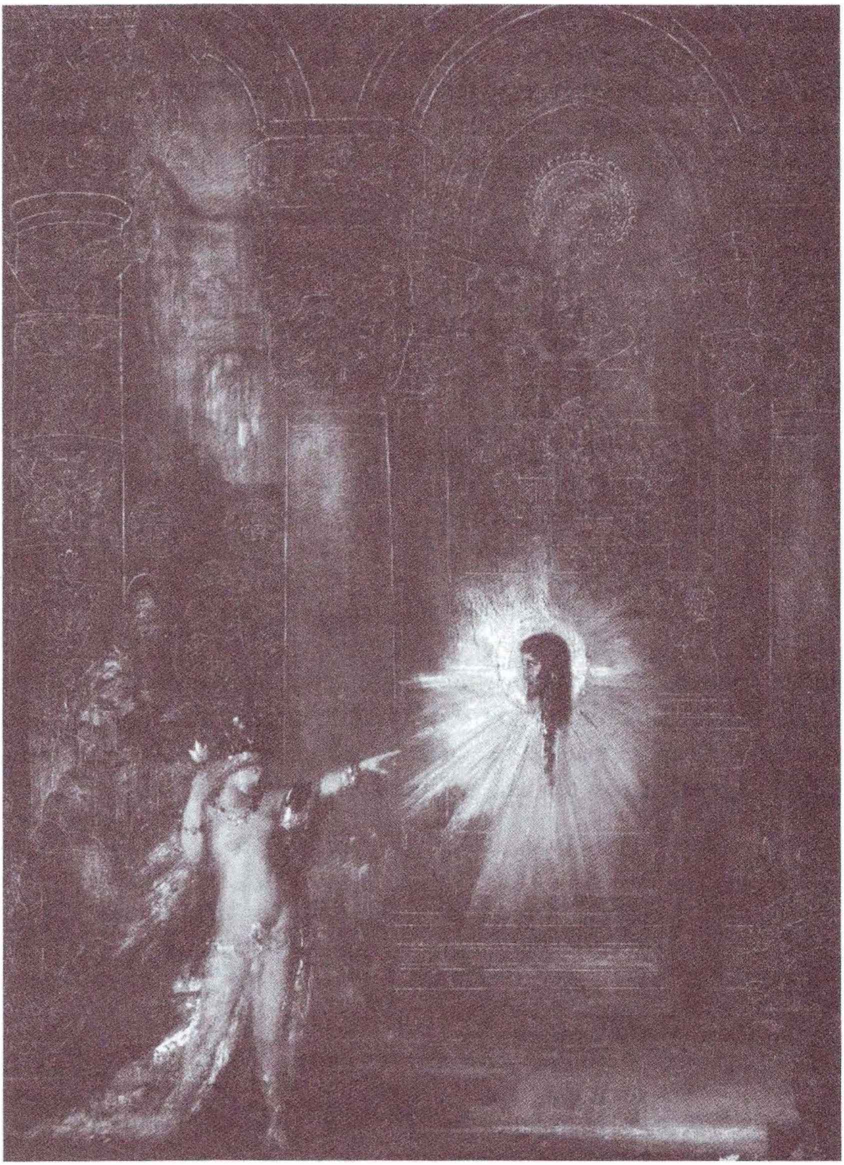


Figura 95
Gustave Moreau, *Apariţia*, 1876. Luvru, Paris

---

[1] Despre simbolismul tradiţional al nodurilor, mai ales în relaţia lor cu coridoarele cu un singur traseu ale labirinturilor, vezi Coomaraswamy (1944).

(5) Suprapunerea, precum cea a mâinilor Magdalenei, creează centri mai puţin autonomi decât nodurile fizice. Ea creează totuşi şi tensiune prin acoperirea parţială a formelor datorată petrecerii lor. Mâna dreaptă a Magdalenei a devenit un fragment cu o tensiune orientată către eliberare, iar această tensiune înzestrează punctul nodal cu energie şi greutate. Personajul violonistului din figura 96 prezintă un întreg mănunchi de noduri : obrazul cântăreţului este aşezat peste vioară, arcuşul o traversează, mâna dreaptă strânge arcuşul, în vreme ce stânga apasă pe gâtul instrumentului. Laolaltă, aceste suprapuneri formează un centru de o intensitate considerabilă.

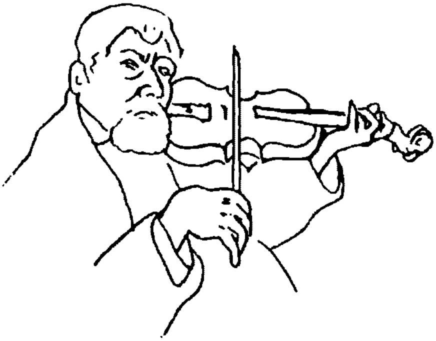


Figura 96 (după Degas)

(6) Orice prindere sau împreunare implică suprapunere, dar dezvăluie o constrângere sporită. Eva lui Tintoretto (vezi figura 84) îmbrăţişează trunchiul copacului între mâna ei dreaptă şi cap. O mână care apucă un baston produce tensiune într-un punct nodal, la fel ca o eşarfă sau o glugă înfăşurată în jurul feţei.

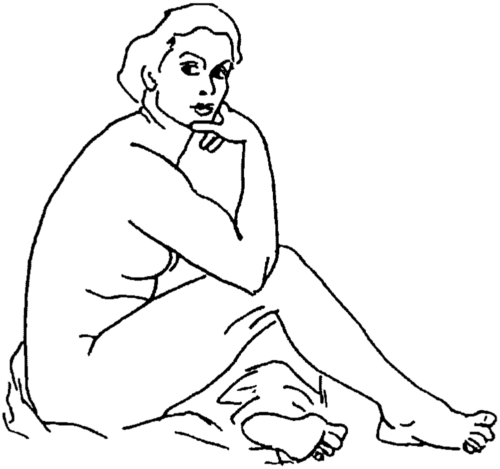


Figura 97 (după Manet)

(7) Orice fel de contracţie produce puncte nodale. În adâncime, racursiunile creează astfel de contractări. Un cal ce stă liniştit câştigă intensitate vizuală atunci când este văzut din faţă sau din spate mai mult decât lateral. În plan frontal, îndoirea încheieturilor corpului uman oferă exemplul cel mai convingător. Figura femeii aşezate din *Dejun pe iarbă* a lui Manet (figura 97) este cuprinsă într-un triunghi. Corpul, braţul, picioarele formează unghiuri ascuţite în diferite direcţii. Cotul acoperă genunchiul, mâna este foarte mult îndoită la încheietură şi ţine bărbia, iar gâtul se menţine drept alături de curba spatelui. Această sumă de contracţii se reuneşte într-un nod puternic. Încercaţi să vă amintiţi Suzana lui Rembrandt, sub atacul bătrânului care încerca să ridice prosopul de pe trupul ei.

## Punctele nodale ale corpului

Din aceste ultime exemple rezultă ideea că, din cauza bogatei sale articulări, corpul omenesc este special făcut pentru a da naştere unor puncte nodale expresive. Volumul torsului serveşte ca bază de la care pornesc membrele mobile, trunchiul însuşi având destule încheieturi pentru a contribui la dinamica nodală a figurii.

Un trunchi articulat combină temele expansioniste cu cele restrictive. El poate oferi golul stomacului, protuberanţele abdominale şi ale muşchilor. Compoziţia lui Courbet *Femeie în valuri* (figura 98) se bazează pe contrapunctul dintre sânii proeminenţi şi braţele care înlănţuie capul. Această antiteză a destinderii şi contracţiei, a expunerii şi reţinerii caracterizează imaginea femeii ca ispititoare în artele Antichităţii şi Renaşterii. Gestul stereotip al acelei *Venus Pudica* şi protejându-şi sexul pe care şi-l dezvăluie are încă ecouri în secolul al XIX-lea în gestul hotărât al *Olimpiei* lui Manet - un vector contractor, centripet, opunându-se expunerii ostentative a corpului. Ne referim iarăşi la cele două figuri aparţinând lui Munch (vezi figura 79). Ele ne supun privirii puncte nodale izbitor de puternice, care conferă pondere celor doi centri principali ai corpului prin acoperirea sânilor şi ascunderea capului.

Mişcarea membrelor ne e de mare ajutor. În mozaicul bizantin de la Mausoleul Gallei Placidia din Ravenna (figura 99), Bunul Păstor domină scena semicirculară prin dimensiunea supranaturală, precum şi prin poziţia sa centrală. Totuşi, la fel de semnificativă este acţiunea vie care-l distinge de poziţia liniştită a mieilor. Corpul său, modelat în jurul coloanei centrale a trunchiului, este răsucit prin întoarcerea umerilor. Această răsucire este activată de poziţia laterală a braţelor, după cum poziţia picioarelor defineşte şi execută răsucirea opusă a bazinului. Privirea într-o parte, gesturile opuse ale braţelor care îmbină dominarea şi compasiunea, precum şi încrucişarea vie a picioarelor îl caracterizează toate pe păstor ca pe un centru nodal al compoziţiei.

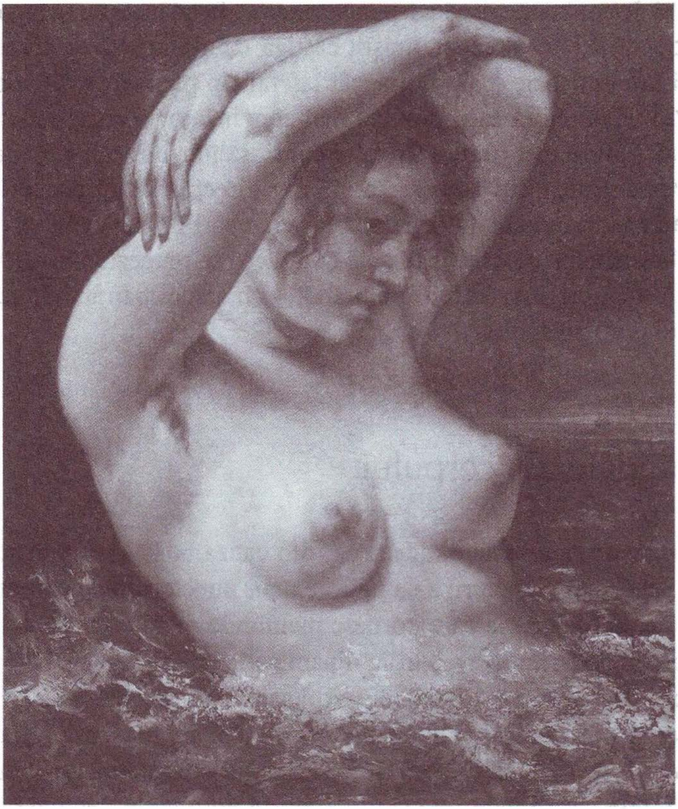


Figura 98
Gustave Courbet, *Femeie în valuri*, 1868. Muzeul metropolitan de artă, New York

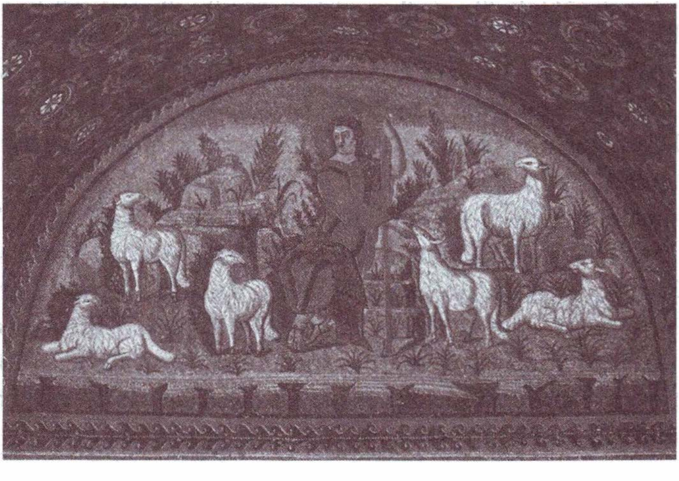


Figura 99
*Bunul Păstor*, secolul al V-lea. Mausoleul Gallei Placidia, Ravenna

În corpul uman există o ambiguitate în raportul dintre trunchi şi membre. Volumul torsului poate fi privit ca bază şi agent central al acţiunii, trimiţându-şi impulsurile executorii către extremităţi. Aceasta reprezintă versiunea centrifugală a dinamicii corpului. În schimb, din punct de vedere centripet, capul fiind centrul gândirii şi controlului, este cel care pare că transmite corpului propria decizie. Tot astfel şi mâinile pot iniţia mişcările braţelor.

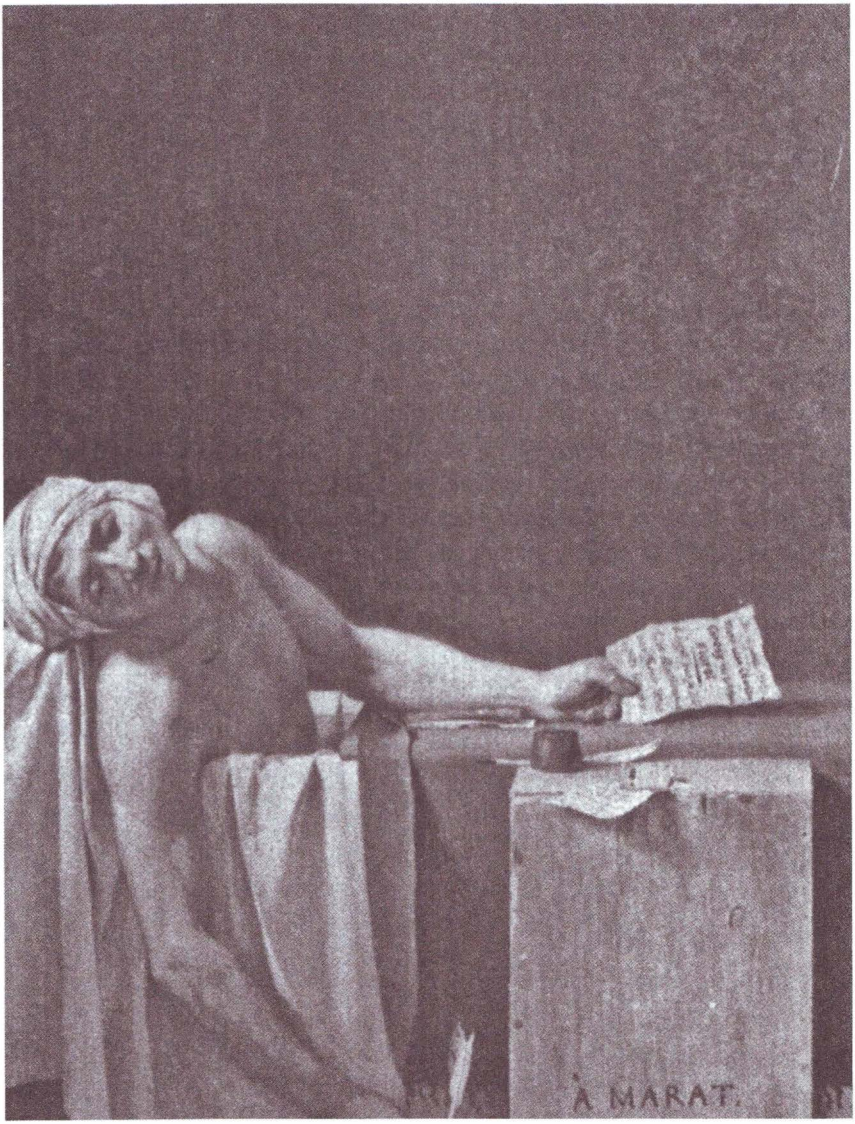


Figura 100
Jacques-Louis David, *Moartea lui Marat*, 1793.
Muzeele regale de arte frumoase, Bruxelles

În *Moartea lui Marat* de David (figura 100), trunchiul nud al celui asasinat poate fi văzut ca înălţându-se din centrul tainic al corpului. Pieptul şi braţele, de altfel volume parţial nediferenţiate, suscită semnificaţia vectorială indicată de expresia terminală a feţei şi mâinilor. Corpul marchează o falie decisivă în axa corpului, pierderea vieţii şi braţele ca purtătoare ale acţiunii curmate se termină neaşteptat şi paradoxal cu mâinile strânse pe pană şi hârtie din vremea acţiunii lor întrerupte. Tema s-ar mai putea citi şi în sens contrar, pornind de la faţa foarte expresivă, privită ca un centru dislocat şi deci încărcat de tensiune, stingându-se lent în lipsa de viaţă a corpului abandonat. În mod similar, mâinile, încă exprimând comenzile minţii, pot fi privite ca abandonate, ca lipsite de susţinere.

## Feţe şi mâini

Exemplul picturii lui David arată cum sunt predispuse faţa şi mâinile la adăugarea unor centri compoziţionali puternici la structura vizuală a corpului uman. Ceea ce membrele fac pentru corp fac şi faţa pentru cap şi degetele pentru mână. Poate părea artificial să separăm faţa de cap, numind capul un volum şi faţa un nod de vectori. Dar o privire asupra istoriei sculpturii ne arată că această separare s-a impus singură de la început ca o problemă depăşită doar de reprezentările realiste sofisticate. În principiu, craniul este o sferă organizată simetric în jurul centrului său, în timp ce faţa este o suprafaţă în relief. Astfel, în majoritatea vechilor sculpturi, chipul se reduce la câteva semne pe rotundul capului sau este conceput ca un ecran plat, pentru a fi oarecum combinat cu volumul craniului. Există un cap de bronz realizat de Picasso în care o faţă în formă de romb este ataşată capului ca o faţadă detaşată (figura 101). La un nivel mai diferenţiat al compoziţiei, cele două elemente fuzionează într-o concepţie unitară, aşa cum se întâmplă cu raportul dintre trunchi şi membre.

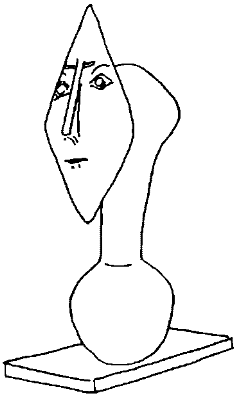


Figura 101 (după Picasso)

Poate fi o faţă descrisă ca un punct nodal, adică asemenea unei constelaţii de vectori ? Faptul este posibil dacă percepem trăsăturile feţei ca forme dinamice. Ochii se identifică cu razele direcţionale puternice ale privirii care adesea controlează orientarea spaţială a întregii figuri. Buzele sunt o floare nedesfăcută, dar orientată spre exterior, partea avansată a nasului are dublu sens, în sus şi în jos. Constelaţia exactă a acestor vectori variază odată cu fiecare reprezentare. Dispunerea sa simetrică poate crea o oază de seninătate clasică, adesea în contrast cu o structură complexă a corpului şi îmbrăcămintei. Dar un chip poate fi încercat de tensiune, gâtuit de emoţie, micşorat sau înclinat de perspectivă. Într-un stil nerealist, simetria trăsăturilor poate fi deformată şi tensiunea poate fi astfel sporită (figura 102). În desenele animate, nasurile foarte mari, ochii bulbucaţi sau braţele foarte cărnoase, bărbiile prea mici şi aşa mai departe dezvăluie prin exagerare funcţia expresivă a vectorilor spaţiali.

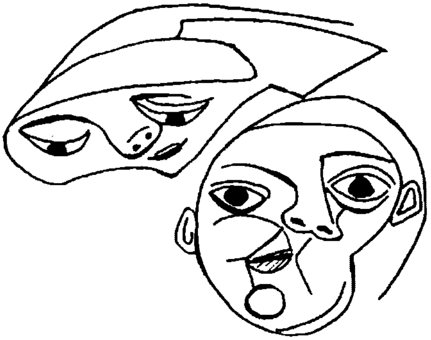


Figura 102 (după Picasso)

În ciuda săgeţilor şi a răsucirilor sale vectoriale, chipul este totuşi destul de limitat în ceea ce priveşte mobilitatea musculară. În acest sens, mâna deţine superioritatea dansatorului. Deşi îi lipsesc conotaţiile fizionomice ale feţei – referitor la privire, strâmbături şi zâmbet –, jocul foarte diferenţiat al degetelor poate genera o bogată pantomimă. De asemenea, în comparaţie cu mişcarea corpului în ansamblu, mâinile sunt mai puţin dependente de atracţia gravitaţională. Ştim că mâinile pot să cadă pasiv sau să se ridice activ, dar, fiind susţinute de braţe, ele se mai pot mişca în spaţiu aproape imponderal.

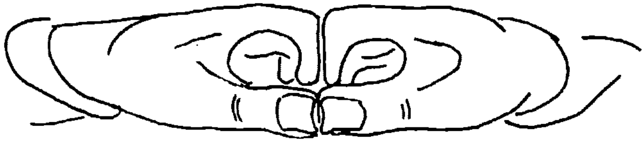


Figura 103

Jocul mâinilor este îmbogăţit mai ales atunci când acţionează împreună. Mâinile unei persoane reprezintă duetul unor gemeni care execută împreună un firesc *pas de* *deux*. Mâinile a două persoane se întâlnesc într-un dialog, îmbrăţişând, combătând, cooperând. Pentru a găsi un sens din infinita bogăţie a constelaţiilor accesibile unei perechi de mâini, putem arunca doar o privire, urmărind gesturile codificate în mudra, pentru a ne referi numai la dansul, sculptura şi pictura budistă[2]. Figura 103 indică mudra concentrării, reprezentând legea divină şi umană a lui Buddha prin unirea celor două inele, inelul semnificând perfecţiunea. Într-o modalitate mai psihologică, mâinile dramatice pictate de Grünewald în *Răstignirea* sa (figura 104a-d) ne ajută să identificăm câteva dintre tipurile de comportament ale mâinilor ; (1) expresiv : adică prin întinderea spasmodică a degetelor când mâna a fost străpunsă de cui (figura 104a) sau frângerea de disperare a mâinilor (figura 104d) ; (2) comunicativ : adică prin indicare sau semnalizare (figura 104b) ; (3) simbolic : adică prin împreunarea mâinilor pentru rugăciune, dând binecuvântarea sau salutul comunist cu pumnul strâns (figura 104c) ; (4) funcţional : adică prin apucare, pipăire, smulgere, împingere în scopuri practice ; (5) limbajul semnelor : adică ridicarea câtorva degete pentru a indica o cantitate sau a semnala victoria.

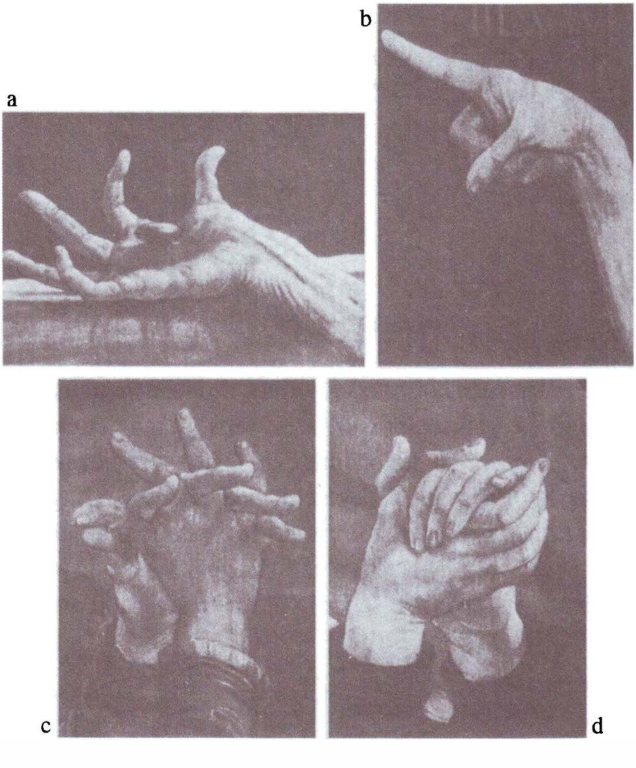


Figura 104
Matthias Grünewald, detaliu de mâini din *Răstignire*, Altarul de la Isenheim, 1515.
Muzeul Unterlinden, Colmar
Mulţumiri dlui Christian Heck, conservator la Muzeul Unterlinden, pentru fotografii

---

[2] Vezi Saunders (1960).

Cel mai celebru exemplu a două mâini întâlnindu-se ca emisari şi executanţi a două persoane dialogând se află în *Crearea omului* a lui Michelangelo (figura 105). Cele două mâini, întâlnindu-se în punctul de echilibru al picturii şi prin urmare înzestrate cu o greutate compoziţională decisivă, expun esenţa scenei ; mâna lui Adam este încă fără vlagă, abia putând să se ridice ca răspuns la apropierea dătătorului de viaţă, în timp ce mâna creatorului se întinde energic către ţintă.

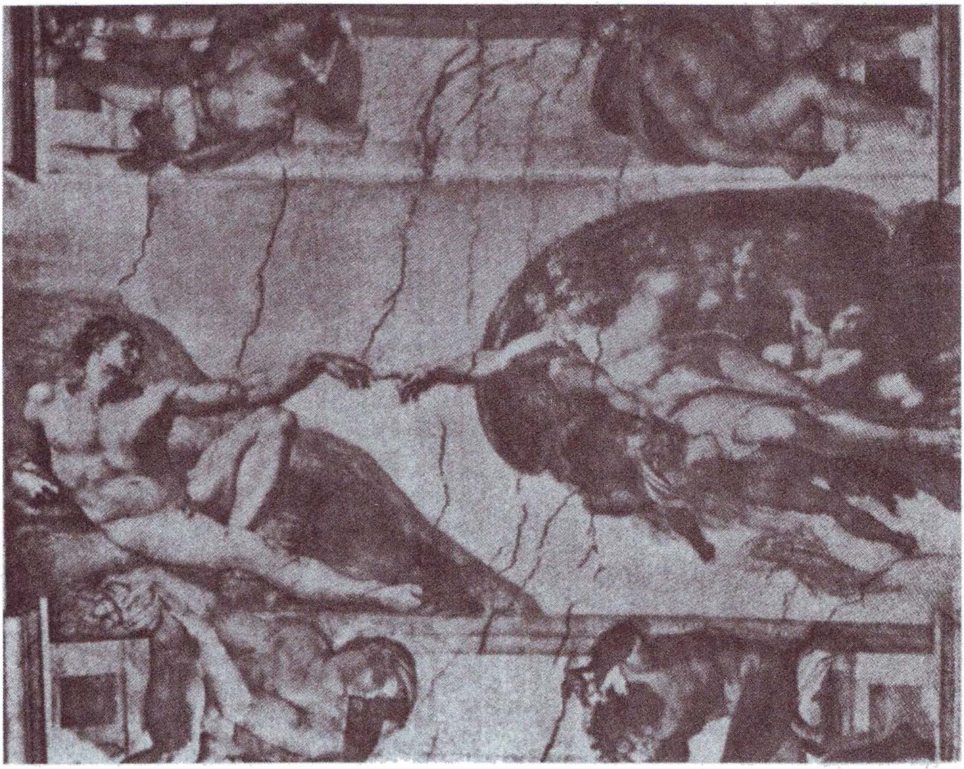


Figura 105
Michelangelo, *Crearea omului*, 1508. Capela Sixtină, Vatican, Roma

Michelangelo a conceput cele două mâini spre a da viaţă microtemei picturii sale : insuflarea materiei neînsufleţite. Menţionasem anterior că mâinile se oferă singure drept microteme, deoarece în calitatea lor de părţi ale corpului sunt suficient de independente şi articulate pentru a prezenta acţiunea complexă. Pentru a ilustra şi mai bine acest lucru, menţionez o pictură de Manfredi (figura 106) în care acţiunea zgomotoasă a pedepsirii lui Amor pivotează ca o elice în jurul centrului de echilibru al picturii. În centru, cel care pedepseşte apucă încheietura braţului spre a-i împiedica mâna să mai greşească. Încă o dată, subiectul complicat al povestirii din tablou este condensat într-o temă simplă şi elocventă.

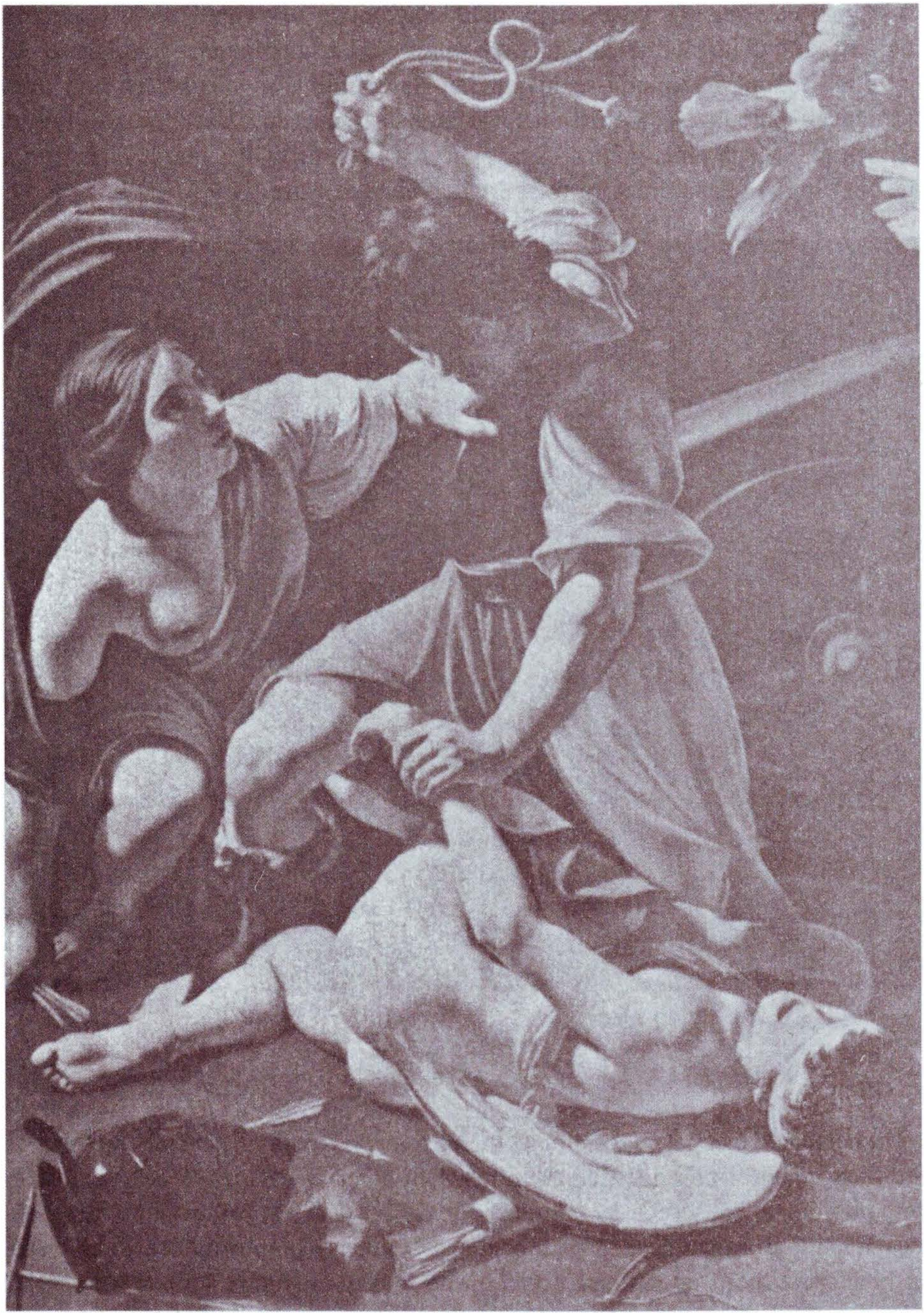


Figura 106
Atribuită lui Bartolomeo Manfredi, *Pedepsirea lui Amor*, cca 1595.
Institutul de artă, Chicago

# *Cântăreţul*

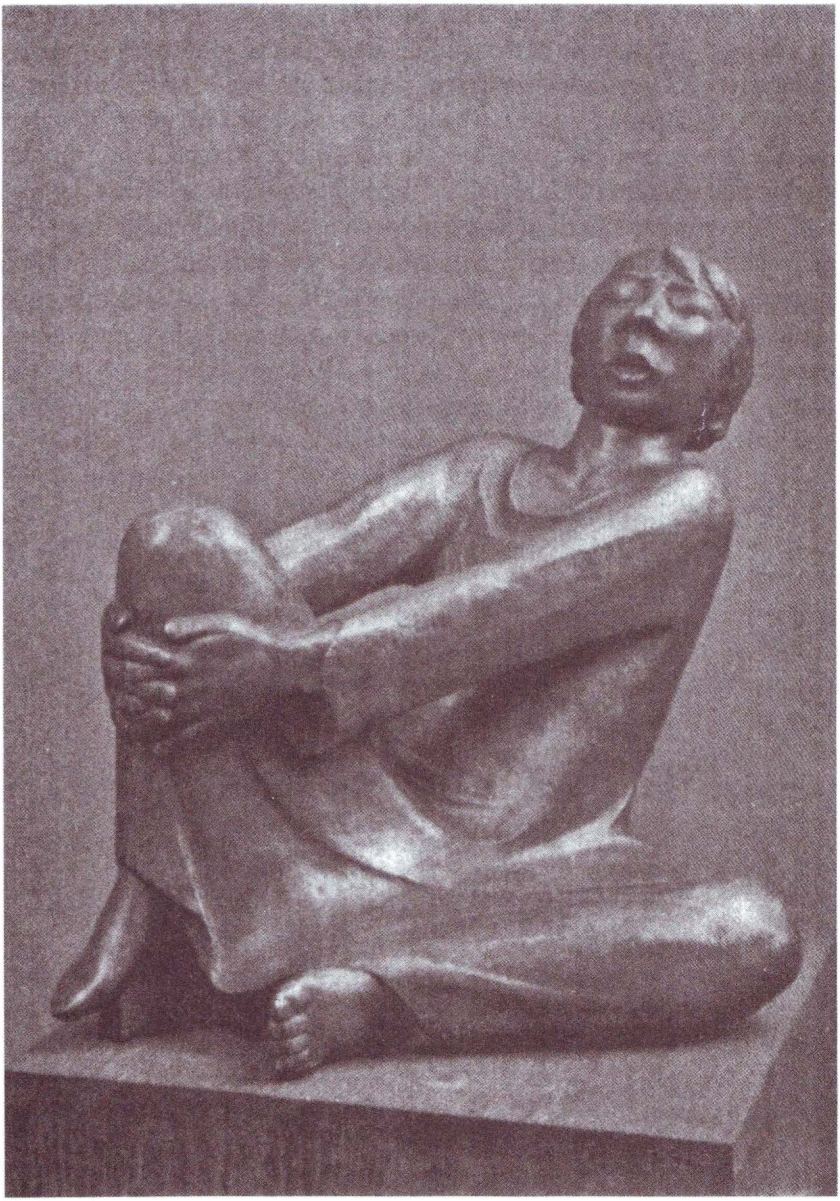


Figura 107
Ernst Barlach, *Cântăreţ*, 1928. Muzeul de artă modernă, New York

O sculptură de Ernst Barlach (figura 107) sintetizează rolurile compoziţionale jucate de volume şi vectori. Privit în întregul său, personajul ghemuit este un focar centric de energie care iradiază de jur-împrejur. El este un centru alcătuit nu dintr-o masă compactă, ci dintr-un nod de vectori. Centrul de echilibru localizat în golul ombilical conferă părţii inferioare a corpului rolul de bază stabilă opusă tracţiunii trunchiului care tinde spre înalt printr-o diagonală puternic dinamică. Greutatea principală se află totuşi la bază şi ţintuieşte personajul de soclu. Vectorul dinamic al torsului şi al perechii de braţe egal înclinate dezvăluie o şarpantă stabilizatoare prin cealaltă pereche de volume vectoriale, picioarele întrupând atât verticala, cât şi orizontala, prinsă strâns de pământ. Personajul are soliditatea unei fundaţii de clădire.

Dispunerea în unghi drept a picioarelor exprimă o deschidere care sporeşte tema gurii care cântă. Expansiunea şi contactarea sunt echilibrate măiestrit. Braţele se strâng în jurul genunchiului pentru a împiedica căderea corpului, dar prin acelaşi gest piciorul drept este tras în sus, cu talpa ridicată. Cu ochii strâns închişi şi cu capul dat pe spate, bărbatul pare a fi o pasăre cântătoare, mintea lui fiind concentrată asupra înălţătoarei experienţe a muzicii.

## Capitolul IX

# Spaţiul în adâncime

Dacă principiile noastre compoziţionale trebuie avute în vedere pentru toate artele vizuale, ele trebuie să aibă aplicabilitate la operele tridimensionale ale sculpturii şi arhitecturii aşa cum au şi în cazul picturii. Am descoperit, de exemplu, că figura de bronz a cântăreţului realizată de Barlach (vezi figura 107) îşi revelează structura dacă o privim organizată în jurul unui centru de echilibru din golul interior al figurii. Acelaşi lucru este valabil pentru o altă figură ghemuită, *Noaptea* lui Maillol. Şi în acest caz compoziţia operei devine vizibilă iarăşi atunci când este corelată cu centrul din golul format de braţe, tors şi picioarele îndoite.

## Perceperea celei de-a treia dimensiuni

Ambele exemple de sculpturi au fost selecţionate astfel încât să facă vizibilă localizarea centrului de echilibru. Nu există aceeaşi cale de abordare a altor sculpturi, de pildă, la personajele reprezentate în picioare. Pentru astfel de opere, *Victoria* lui Michelangelo (vezi figura 75), să spunem, locul centrului este dedus perceptiv, din felul în care formele vectoriale ale trunchiului şi membrelor sunt privite ca pornind din el, se îndreaptă către el sau se mişcă în jurul lui. Numai prin referire la centrul indirect indicat compoziţia sculptată are vreun sens.

Centricitatea unei astfel de opere devine evidentă când ne deplasăm în jurul ei şi dobândim o imagine completă a caracterului ei tridimensional. Dacă nu avem decât fotografii, o problemă suplimentară împiedică prezentarea acesteia. Putem privi *Noaptea* lui Maillol doar dintr-o parte. Din acest unghi, cei trei vectori oblici ai antebraţului, torsului şi picioarelor îndoite se grupează perfect într-un triunghi în jurul centrului. Astfel de perspective satisfăcătoare sunt posibile în multe stiluri din sculptură. De fapt, putem obţine mai mult decât o singură proiecţie valabilă. În exemplul nostru, privind frontal femeia ghemuită se poate descoperi o compoziţie simetrică la fel de bine raportată la centrul de echilibru după cum este şi din profil. Dar, dincolo de acest fapt, doar totalitatea aspectelor oferă o înţelegere adecvată a compoziţiei de jur-împrejur, iar pentru acest motiv preocuparea pentru sculptură s-ar limita la câteva aspecte[1].

O problemă oarecum similară există la stilurile de pictură care oferă perspective în adâncime. Ele tind să prezinte două viziuni diferite : una redusă în esenţă la proiecţia în planul frontal, cealaltă arătând scena ca într-un spaţiu tridimensional. Putem afirma fără grijă că ele prezintă scena aşa cum apare şi aşa cum este. Un artist îndemânatic poate prezenta o proiecţie frontală astfel încât aranjamentul nu numai să pară că ar funcţiona de la sine, ci şi să dea o imagine clar lizibilă a scenei tridimensionale. Voi folosi acest ajutor bine-venit pentru a discuta câteva exemple de compoziţii în spaţiul tridimensional - acel gen de compoziţie care în lumea fizică ar fi creată pe scenă de coregrafi sau regizori de teatru.

## Comportamentul obiectelor în spaţiu

O examinare a naturilor moarte de bucătărie ale lui Chardin se pretează acestui scop. Acesta e recomandabil şi dintr-un alt motiv. Simplitatea geometrică a obiectelor casnice reduce relaţiile spaţiale la elementele lor de bază într-o manieră aproape arhitectonică şi, prin urmare, le face uşor de definit. Comparând una dintre picturile lui Chardin (figura 108) cu natura moartă discutată anterior şi aparţinând lui Matisse, se evidenţiază o diferenţă. Matisse şi-a distribuit cele cinci obiecte mai ales în planul frontal, ele fiind juxtapuse însă pe o suprafaţă bidimensională. La Chardin aranjamentul tridimensional făcut pe tăblia mesei apare cel puţin la fel de evident ca şi cel din plan frontal.

Ce vedem atunci când examinăm compoziţia lui Chardin ca pe un aranjament în spaţiu ? Raportând obiectele unul faţă de celălalt, le percepem centrul comun ca fiind localizat în mijlocul lor, în golul oalei de aramă ; este la o oarecare distanţă de planul frontal, dar şi aproape de mijlocul geometric al pânzei dreptunghiulare. Dincolo de dependenţa acestora de centrul de echilibru principal, obiectele sunt marcat autonome. Toate, chiar şi cuţitul, sunt simetrice centric, fiecare fiind conturat în jurul propriei axe. Aceste axe se adaugă configuraţiei de vectori independenţi, doi dintre ei verticali, ceilalţi orizontali sau înclinaţi.

Micul turn al piuliţei este cel mai independent dintre toate elementele, detaşat în spaţiu de grupul central al celor două oale şi două cepe şi contrapus prin verticalitatea sa cuţitului orizontal din partea opusă. Masa centrală greoaie are un vector lateral puternic, pornind din golul cilindric al oalei de aramă. Ea îşi trimite energia condensată asemenea unui reflector utilizat în cinematografie, primind înapoi energia cu deschiderea sa adâncită. Axa comunicării unilaterale între cei doi centri principali ai scenei este modulată de grupul susţinător al strachinei şi celor două cepe. El joacă rol de intermediar şi mediator : strachina este simetrică în jurul unei axe verticale precum piuliţa, dar deschisă precum oala de aramă, iar cepele sunt aplecate înainte şi înapoi, însufleţind mişcarea principală de du-te-vino. Adăugaţi la aceasta introducerea timidă a dimensiunii orizontale prin cuţit şi începeţi să înţelegeţi ceea ce s-ar putea numi coregrafia scenei.

---

[1] Unii artişti moderni, întrebându-se cum poate fi depăşită unilateralitatea viziunii, au preluat teoria celei de-a patra dimensiuni, vizând posibilitatea perceperii şi poate a reprezentării obiectelor în deplina lor centricitate. Vezi Henderson (1983).

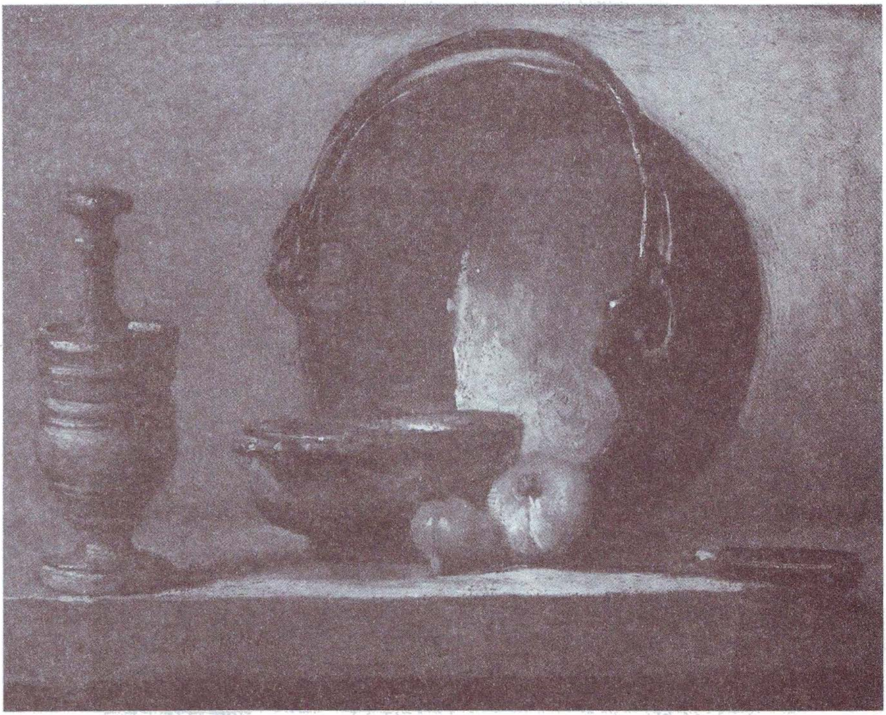


Figura 108
Jean Siméon Chardin, *Natură moartă cu vas de aramă*, 1734-1735.
Muzeul Cognacq Jay, Paris

Orice schimbare a aranjamentului ar strica compoziţia. Mai există o natură moartă de Chardin, folosind câteva dintre aceleaşi ustensile (figura 109), în care dialogul este înlocuit de coordonarea unităţilor autonome, fiecare văzându-şi de treaba ei. Aranjamentul este la fel de desăvârşit precum cel din figura 108, dar aici ierarhia este dominată de centrul compoziţiei. Fiecare element contribuie ca fiind un volum de sine stătător, mai degrabă decât printr-un vector de comunicare. Nu există o recunoaştere reciprocă şi nici o interacţiune de învecinare ; nu se dă, nu se ia, nu se cere şi nu se răspunde.

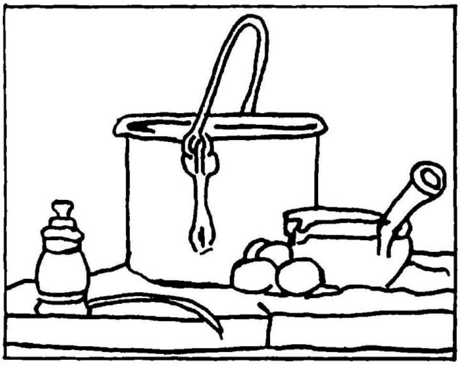


Figura 109 (după Chardin)

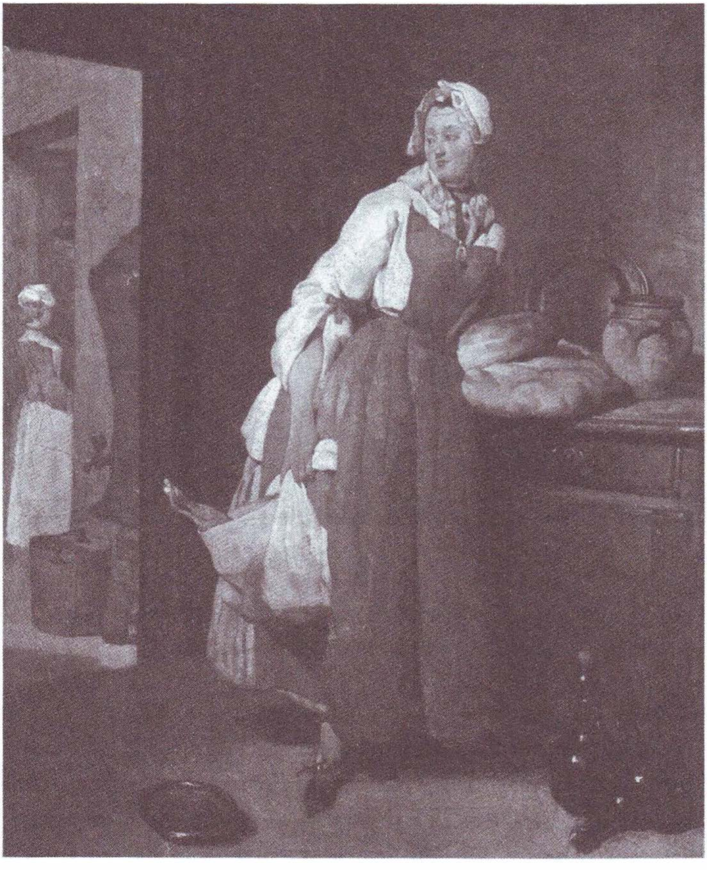


Figura 110
Jean Siméon Chardin, *Întoarcerea de la piaţă*, 1738. Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg, Berlin

Obiectele şi relaţiile dintre ele sunt atât de expresive, încât ni se pare firesc să vorbim despre ele în termeni umani[2]. De fapt, când în scena picturală se află laolaltă cu nişte figuri umane, pare artificial dacă le-am trata ca fiind mai puţin animate decât fiinţele vii. Într-o operă de artă, toate lucrurile sunt la fel de elocvente prin aparenţa lor vizuală. În *Întoarcerea de la piaţă* a lui Chardin (figura 110), bucătăreasa ocupă centrul ca vector principal, dar este înclinată faţă de verticală, în efortul de a susţine sacoşa grea de cumpărături. Prin această înclinare, formele rotunde ale corpului ei sunt într-o strânsă asociere cu volumele la fel de conturate ale oalei şi pâinilor rotunde de pe masă. Greutatea mare a grupului din dreapta creează un accent excentric puternic, care serveşte drept temă abstractă a tabloului : verticalitatea centrală s-a abătut de la poziţia sa printr-o încărcătură obositoare.

## Îngrădirile, substitute ale ramelor

O componentă indispensabilă în acest tablou este dată de spaţiul închis format de pereţi şi bufet. Acestea limitează libertatea spaţială a femeii, dar, în acelaşi timp, susţinând nu mai puţin verticalitatea acesteia şi contribuind la realizarea unui cadru foarte dinamic prin orientarea lor oblică. Astfel, ansamblul spaţial al scenei tridimensionale îndeplineşte o funcţie similară cu cea a ramei din jurul unei picturi bidimensionale. Cu cât stilul picturii insistă mai tare asupra prezentării unei scene de adâncime, cu atât cadrul său este mai puţin capabil să răspundă chemării sale. Rolul său se reduce la acela al unei simple ferestre, detaşate de compoziţie şi lăsându-ne perspectiva unui spaţiu nelimitat. Totuşi, compoziţia necesită o delimitare şi din acest motiv sunt frecvent introduse în pictură îngrădiri centrice pentru a stabili limitele dorite.

Fiind o parte a scenei compoziţionale înseşi, aceste îngrădiri sunt mai pregnante decât orice alt cadru. Pe lângă stabilirea dimensiunilor spaţiale, ele funcţionează şi ca nişte bariere contractile. Gândiţi-vă la numeroasele vane din lucrările lui Degas, un artist căruia îi place să-şi constrângă personajele în spaţii strâmte care le copleşesc (figura 111). Uneori, închiderea centrică este un bazin puţin adânc care dă figurii ghemuite puţin mai mult decât o bază circumscrisă. Însă chiar şi aici se asigură un antagonism între zidurile comprimate ale ligheanului şi carnaţia atrăgătoare a celei care se îmbăiază.

---

[2] Criticul de artă John Russell scria în *The New York Times* din 2 noiembrie 1980 : „În fiecare natură moartă care-şi merită numele, ceea ce vedem este o machetă la scară a societăţii. Obiectele convieţuiesc oricât de incompatibile ar fi unele cu altele, iar pictorului îi revine să ne convingă că modul lor de comportare ne oferă o lecţie universală. Aceasta a fost una dintre marile teme ale picturii europene, de la Chardin, prin Cézanne, la Picasso, Matisse şi Braque”.

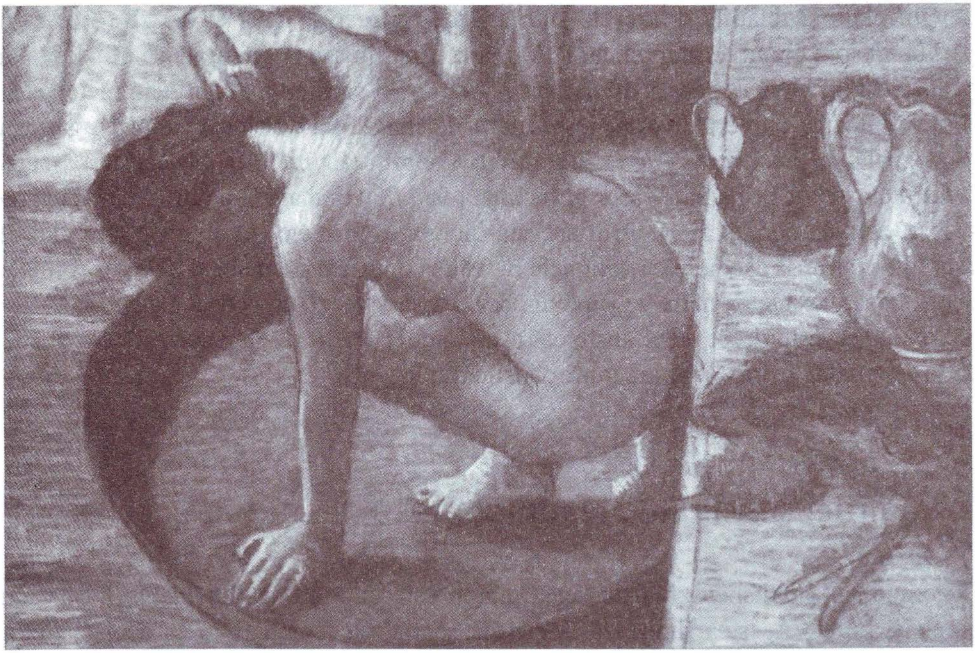


Figura 111
Edgar Degas, *Ligheanul*, 1886. Luvru, Paris

Într-o altă pictură a lui Degas, recipientul capătă o dimensiune monumentală (figura 112). O porţiune a cupolei circului acoperă tot spaţiul pictural. Parametrul vectorial principal al acestui gol aproximativ centric este verticala. În loc să se opună expansiunii personajului, îngrădirea sporeşte rotirea în înalt a acrobatei printr-o elevaţie arhitecturală uriaşă. Doar plafonul barează brusc aspiraţia acesteia. Fără acest decor determinant, personajul ar pluti fără sens în spaţiu.

Un raport complex între personaj şi îngrădire scoate în evidenţă compoziţia enigmatică a lui Carl Hofer - *Poetul* -, o pictură distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial. Un mare spaţiu gol e susţinut de un singur sistem centric, cutia bărcii conţinând axa verticală a omului. Subjugat în poziţia sa în echilibru vertical, cu ochii închişi la ceea ce-l înconjoară, el este reţinut ca prezenţă printr-un gest care opreşte şi îndepărtează, dar în acelaşi timp semnalează un fel de declaraţie. Personajul decis orientat către sine însuşi este împiedicat să se mişte şi e totodată protejat de intruziunea de dincolo de marginile bărcii. Barca formează totuşi şi ea o parte inseparabilă de personaj, desfăşurând un vector orientat înainte, limitându-se la personificarea însăşi a frontalităţii poziţiei poetului. Barca îi dă avânt, dar îi exprimă şi inhibarea misterioasă, oprindu-se în planul frontal al picturii, fără a avea unde să se mai îndrepte.

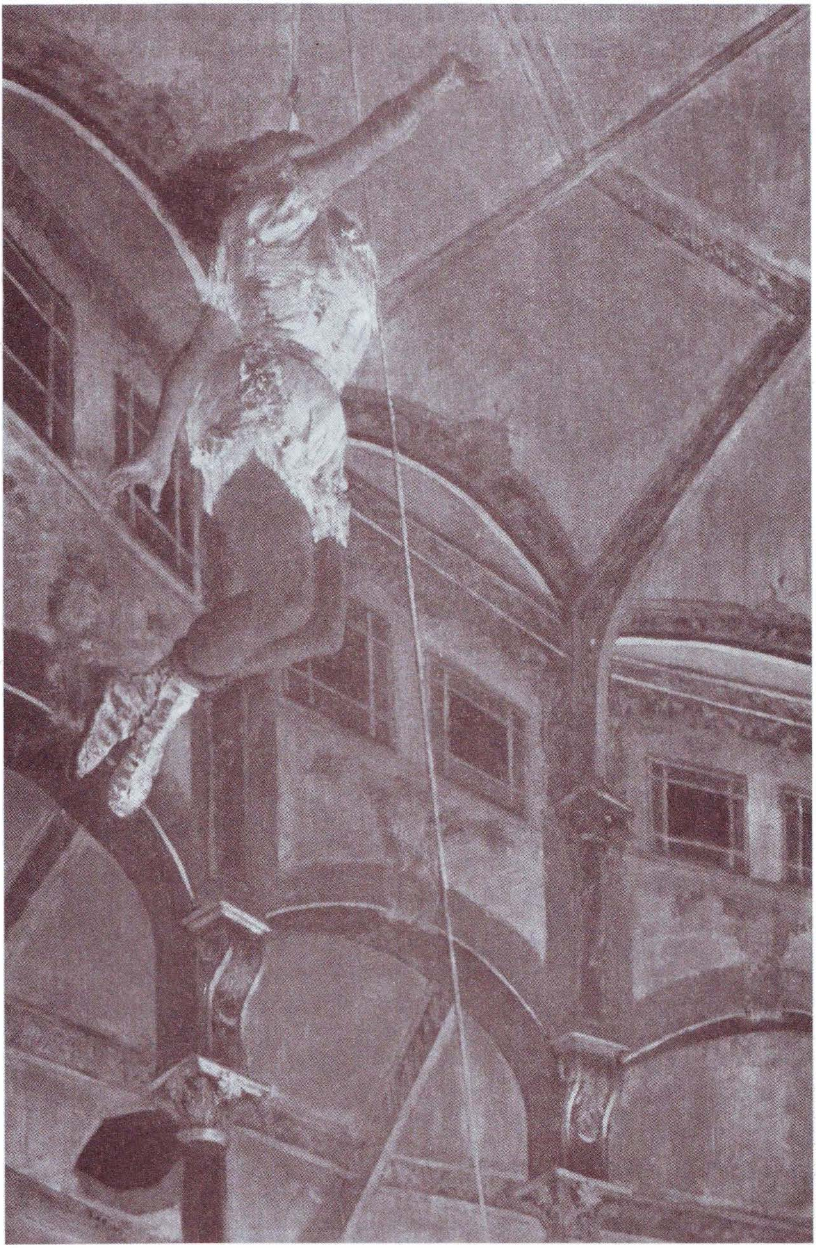


Figura 112
Edgar Degas, *Lala la Circul Fernando*, 1879. Galeria Naţională, Londra

*Absintul* lui Degas este mult mai inhibitor (figura 113). Prezenţa melancolică a bărbatului şi a femeii este comprimată între bancă şi mese. Punctul nodal din centrul compoziţiei propune microtema femeii înghesuite din stânga de sticlă, iar din dreapta de pahar şi împunsă cu răutate de cele două colţuri opuse ale meselor.

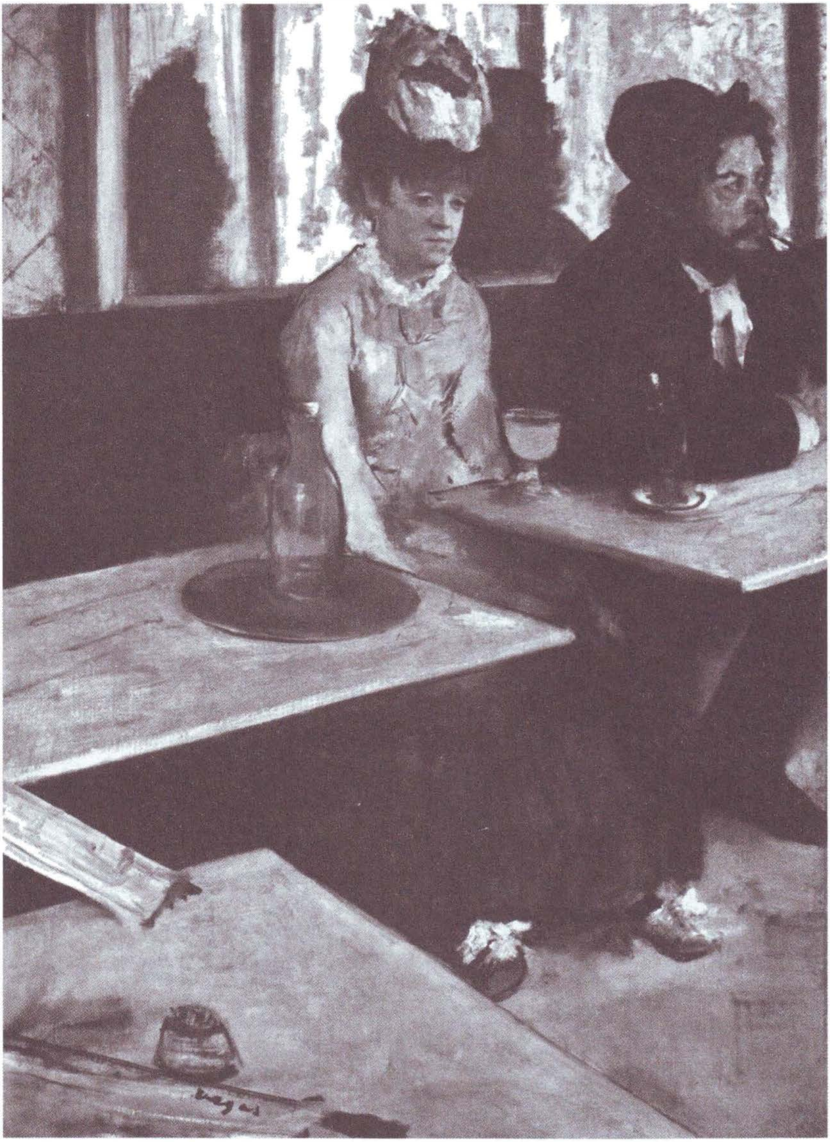


Figura 113
Edgar Degas, *Absintul*, 1876. Luvru, Paris

În fundal, perspectiva parţial deschisă, de care cele două persoane sunt separate de spătarul băncii, le reduce imaginea la consistenţa unei umbre. Pe măsură ce pătrunde în scenă frontal, privitorul dă peste o masă acoperită cu ziare în dezordine. Şi atunci când privirea bărbatului aşezat este oprită abrupt de cadrul tabloului, ne dăm seama că metoda lui Degas de a intersecta elementele scenei cu cadrul face mai mult decât doar să indice că spaţiul pictural se continuă dincolo de ceea ce se vede. În acest caz, face şi contrariul : cadrul se alătură barierelor şi recipientelor din cadrul picturii ca un alt spaţiu închis, delimitând întreaga scenă şi blocând orice acţiune conţinută.

Nu toate împărţirile sunt colectoare. Scena de gen japoneză din figura 114 se desfăşoară înăuntru, părând însă esenţial deschisă. Ea se organizează în jurul personajului central al maimuţei ce dă spectacol şi al ecranului mai proeminent aflat dinaintea unuia dintre grupurile de personaje. Ecranul traversează axa principală a scenei, conexiunea diagonală dintre femei şi bărbaţi. În loc să susţină ambiental nucleul scenei, ecranul aduce spaţiului tridimensional tipul de împărţire centrală care realizase o separare bipolară în compoziţiile bidimensionale pe care le-am studiat mai înainte.

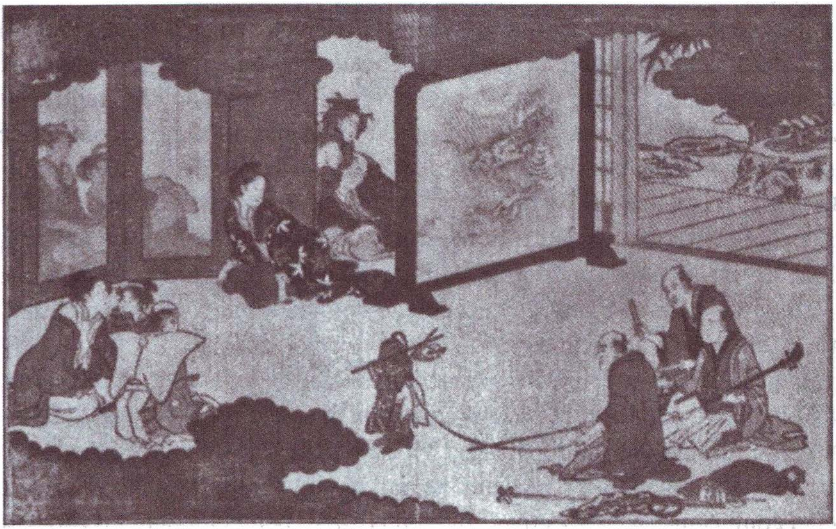


Figura 114
Kitagawa Utamaro, *Serbare de Anul Nou cu maimuţă dansând*, 1789.
Muzeul de arte frumoase, Boston

Ecranul central nu separă cu adevărat cele două părţi. Nu este propriu-zis un zid, nici pentru ochi, nici pentru urechi, ci mai degrabă un pretext de mascare, asemenea evantaiului ce ascunde zâmbetul unei doamne. În romanul său de secol XI, *Povestea lui Genji*, Murasaki Shikibu descrie un cod de relaţii sociale bazat pe conversaţii prin pereţi despărţitori, priviri fugare, deghizări transparente, zgomote şi umbre. Atunci când avem de-a face cu segmentări compoziţionale în spaţiul unui tablou, nu trebuie să ne conducem exclusiv după tradiţia apuseană care preferă să se limiteze la reprezentarea unui spaţiu unic, coerent şi în cea mai mare parte închis. Pot exista privelişti care să ofere o străfulgerare înspre un peisaj îndepărtat sau o privire iscoditoare într-o cameră alăturată, dar în esenţă centrul unei camere este acela al lumii reprezentate. Într-o pictură japoneză precum cea din figura 114 nu există nici un fel de monopol al unui centru unic. Scenele de viaţă populară sau de curte, mai ales în xilogravurile din secolul al XVIII-lea, nu conţin interioare cubice închise. Din vederea panoramică cunoscută din perioada Heian, ca tehnica *fukinuki yatai*, nu zărim nici un tavan, pereţii tinzând să fie transparenţi sau cel puţin translucizi. Lumea este deschisă, deşi subdivizată în secţionări uşor centrate, iar spaţiul descris în prim-plan este unul oarecare – întâmplător, cel de care ne aflăm cel mai aproape.

## Privire suplimentară asupra proiecţiei

Exemplele precedente au fost prezentate pentru a ilustra compoziţia în spaţiul tridimensional. Dar este clar că nu putea fi exclusă proiecţia scenelor din planul frontal. În aranjamentul japonez, publicul urmăreşte spectacolul nu numai pe scena orizontală, la care se uită pieziş, ci şi în planul frontal vertical al tabloului, iar centrul de echilibru se află nu numai la o anumită distanţă de noi, deasupra mijlocului podelei, ci şi în mijlocul suprafeţei pe care este zugrăvită imaginea. Tot astfel, băutorii de absint ai lui Degas (vezi figura 113) sunt atât de convingător strâmtoraţi deoarece mesele îi intersectează perspectival. Colţurile meselor pe care le-am descris ca străpungând-o pe femeie devin din unghiuri drepte unghiuri ascuţite prin iluzia proiecţiei optice. Acum trebuie să luăm în discuţie consecinţele compoziţionale ale interacţiunii dintre proiecţie şi efectul de adâncime.

Permiteţi-mi să încep printr-un avertisment. Diferenţa perceptivă dintre imaginea proiectată în planul frontal şi cea tridimensională în adâncime nu este atât de tranşantă şi absolută pe măsura termenilor folosiţi spre a o descrie, din motive de simplificare. Proiecţia frontală tinde să aibă o adâncime, iar spaţiul tridimensional este întotdeauna supus unei comprimări a perspectivei. În mod normal, percepţia unui privitor oscilează undeva între cele două. Faptul este valabil şi în spaţiul fizic, în care percepţia adâncimii este mai convingătoare. Privind în lungul navei unei biserici tradiţionale, vedem adâncimea interiorului oarecum contractată, iar coloanele şi pereţii reducându-şi dimensiunile şi îndreptându-se către un punct de fugă. Totuşi, ceea ce vedem este destul de aproape de realitatea obiectivă, pentru a ne permite să percepem pereţii ca fiind paraleli şi coloanele ca având toate aceeaşi mărime, iar podeaua arată destul de veridică pentru a păşi de-a lungul intervalului fără ezitare. Într-o pictură cuprinzând aceeaşi vedere, raportul va fi invers. Convergenţa perspectivală va fi mult mai convingătoare, spaţiul mai comprimat, dar chiar şi aşa rămânând efectul adâncimii.

Deşi diferenţa dintre cele două vederi nu se ridică la un ori-ori, noi o vom percepe. Priviţi la cele două figuri schiţate după una dintre picturile lui Degas (figura 115) având drept temă baletul. Putem trece de la concepţia orientată mai mult de proiecţie la una din ce în ce mai „obiectivă". Putem să ne concentrăm asupra dimensiunilor mai mari ale balerinei şi să-l vedem pe maestrul său mic şi situat oarecum deasupra ei. Sau putem să ne concentrăm asupra distanţei dintre ei, cu fata în planul mai apropiat, iar bărbatul în planul mai îndepărtat, diferenţa de mărime dintre ei fiind mult mai puţin evidentă. Sigur că imaginile vizuale rezultate sunt diferite. Schimbarea raporturilor de mărime şi distanţă simbolizează şi ea o raportare diferită a celor două personaje şi a noastră faţă de acestea. Într-o operă de artă propriu-zisă, cele două versiuni şi sensurile lor interacţionează pentru a crea rezultatul mai complex al compoziţiei în ansamblu.

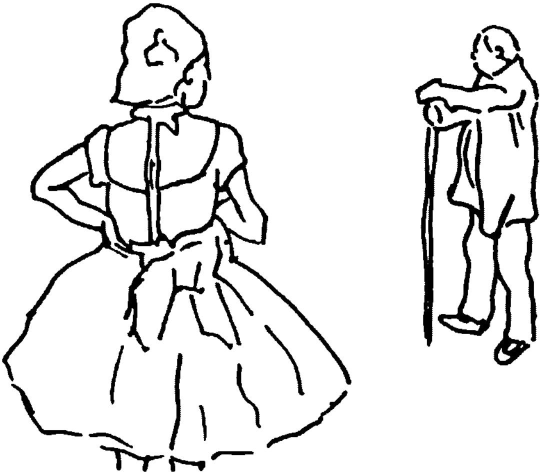


Figura 115 (după Degas)

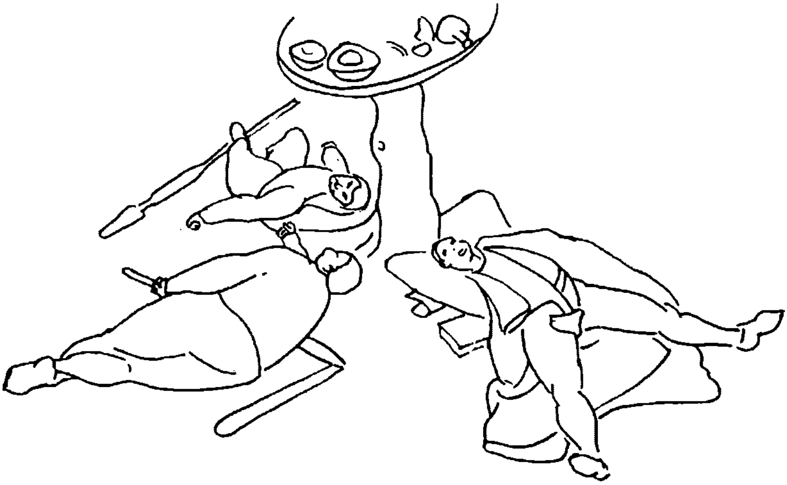


Figura 116 (după Bruegel)

Mai mulţi factori determină forţa relativă a celor două viziuni în fiecare dintre cazuri. Psihologia gestaltistă a percepţiei vizuale ne arată că, cu cât structura este mai regulată, echilibrată şi simetrică, cu atât este mai posibil ca ea să predomine. Comparaţi mandala din figura 7 cu schiţa după lucrarea lui Bruegel, *Luilekkerland* (Ţara unde curge lapte şi miere) din figura 116. Mandala, afişând o simetrie centrică perfectă în planul frontal, nu prezintă nici o tendinţă de a se ascuţi în partea din spate, în adâncime. Compoziţia lui Bruegel este şi ea simetrică centric, cu cei trei trântori grupaţi în jurul axei de echilibru a trunchiului de copac, precum spiţele unei roţi. Aici, totuşi, aranjamentul simetric este localizat în spaţiul tridimensional. În proiecţia frontală, structura este distorsionată în mod grotesc. Acest fapt are un înţeles propriu, dar structura trebuie să fie văzută mai întâi ca un aspect al compoziţiei „bune” în adâncime.

## Continuitatea spaţiului

Genetic, în evoluţia producţiei picturale, reprezentarea în adâncime survine târziu. Zugrăvirea lumii vizuale nu debutează cu redarea fidelă a perceperii adâncimii. Mai degrabă ea îşi are originea în suprafaţa plană a stâncii, peretelui, hârtiei pe care era realizată pictura. În primele desene ale copiilor, de exemplu, nu există adâncime. Desenul nu reprezintă nici un plan din faţă sau din spate. Spaţiul tridimensional este transpus într-un mediu bidimensional. Iar compoziţia, în măsura în care a început să organizeze tabloul, se limitează la suprafaţa plană.

În aceste etape timpurii, distincţia dintre figură şi fond foloseşte la separarea obiectelor pozitive de golurile înconjurătoare. Ea abia începe să indice diferenţa dintre ceea ce este în faţă şi ceea ce este în spate.

Pasul următor, prin urmare, este acela de a construi un fundal adecvat, de exemplu, un peisaj sau peretele din spate al unei camere îndărătul unei figuri frontale. Acesta introduce dimensiunea adâncimii şi implică o distanţă între cele două planuri, dar respectiva distanţă nu este încă definită ca un spaţiu continuu. Rămâne un interval care nici nu implică existenţa unei pardoseli de legătură şi nici nu poate găzdui vreun obiect în cadrul ei. Aceasta duce la un salt discontinuu între două scene care sunt limitate la prezentarea dimensiunilor lor frontale. Cât timp centrul compoziţional din planul frontal este uşor de observat, nu are rost să căutăm în aceste picturi centrul spaţiului tridimensional. Strict vorbind, ne aflăm încă pe tărâmul celei de-a doua dimensiuni, un şir de două sau mai multe expuneri frontale, ca un decor de scenă realizat în întregime din culise şi un fundal.

Acest hiatus, această distanţă nestructurată între faţă şi spate, mai apare încă în compoziţiile, altfel minuţios elaborate, din timpul Renaşterii şi de mai târziu, mai ales în portrete. Gândiţi-vă la Mona Lisa lui Leonardo. Distanţa dintre parapetul de care se sprijină şi peisajul din fundal există aproape în întregime datorită faptului că noi suntem conştienţi de diferenţele de mărime dintre ele. Ea nu este prezentă ca atare. Poţi căuta un centru al peisajului, dar nu şi în spaţiul dintre prim-plan şi fundal.

Exemple izbitoare pot fi găsite în câteva alte picturi italiene din secolul al XV-lea, care folosesc nou-descoperita artă a perspectivei centrale pentru decorul arhitectural, dar nu şi pentru figuri. În reprezentările Bunei Vestiri, îngerul şi Fecioara se află într-un prim-plan simplu, detaşat de decorul care se întinde în adâncime. În secolul al XIX-lea, Degas realizează o ciocnire şocantă între lumea fantastică a teatrului şi lumea „reală" de dincolo de rampă prin juxtapunerea scenei şi orchestrei, unite ca într-un colaj.

Ori de câte ori figuri sau alte obiecte sunt ţinute strict în prim-planul unei picturi, ele păstrează ceva din această lipsă primordială de adâncime. Ele nu se află chiar în porţiunea din faţă a scenei şi ca atare nu constituie o parte a ei, ci se află independent de ea, în afara spaţiului, până la limita unde începe să conteze a treia dimensiune. Sau, altfel spus, atât timp cât pentru obiect nu este prevăzut un anumit loc pe scara adâncimii printr-un procedeu perceptiv, el rămâne în spaţiul nedefinit al reprezentărilor de început. Cu timpul, decorul se apropie din spate şi dimprejur, dar interiorul tradiţional, cu fundalul şi pereţii săi laterali, poate să înconjoare scena frontală fără să o înzestreze cu spaţiu continuu. Şi nu s-ar putea spune că peretele din faţă lipseşte – el nu s-a aflat niciodată acolo[3].

Odată ce este introdusă dimensiunea adâncimii, încă mai pot apărea probleme prin ambiguitatea localizării. Imaginile arătate într-o proiecţie se pot referi la obiecte localizate la orice distanţă. Un turn menit să fie văzut departe la orizont este pictat în mod inevitabil în planul frontal al pânzei. Când, în pictura lui Bosch *Sfântul Ioan din Patmos* (figura 117), evanghelistul priveşte la înger şi la apariţia Madonei, el poate să facă acest lucru doar în contextul tradiţional al planului frontal simplu. Compoziţional, bărbatul cu volumul central emite un vector oblic către colţul din stânga sus. Din punct de vedere tridimensional, dispozitivul nu funcţionează. Îngerul de pe culme se iveşte într-un centru transferat în mijlocul axei oblice care îl leagă acum pe sfântul din faţă de Madona aflată departe pe cer. Axa respectivă nu are totuşi o semnificaţie vădită. Madona se află într-un medalion pierdut în niciunde, îngerul priveşte către Sf. Ioan, dar nefiind observat de acesta, deoarece priveşte într-o porţiune a cerului în care nu este nimic de văzut.

În tripticul lui Dieric Bouts prezentat în figura 118, ambiguitatea oarecum supărătoare face loc unui dublu înţeles. În planul frontal predomină încă o ierarhie arhaică. Grupul judecătorilor, prezidat probabil de împăratul roman însuşi, ocupă centrul de echilibru al compoziţiei magistrale, iar cei doi sfinţi, Sf. Ieronim şi Sf. Bernard, asistând la scenă de pe margini, îşi ţin capul la aceeaşi înălţime. Cei doi călăi se situează ceva mai jos, în vreme ce martirul zace la baza scenei. Această diagramă spaţială este o moştenire a picturilor medievale de altar, adăugându-i-se aici redarea unui eveniment fizic ce-i arată pe toţi la nivelul solului. Judecătorii populează centrul de echilibru din mijlocul scenei, grupul central trimiţând un vector spre scena torturii din prim-plan, care este acum principalul punct de interes.

---

[3] Erwin Panofsky (1960, p. 144 şi fig. 104) oferă un exemplu interesant de stadiu intermediar. În *Buna Vestire* a lui Ambrogio Lorenzetti de la Academia din Siena, cele două figuri sunt încă plasate pe un fundal gol auriu, dar adâncimea tridimensională este asigurată în parte de ceea ce Panofsky numeşte un „interior prin implicare". O pardoseală ca tabla de şah prezintă spaţiul ca o bază orizontală – un prim pas spre o îngrădire mai completă.

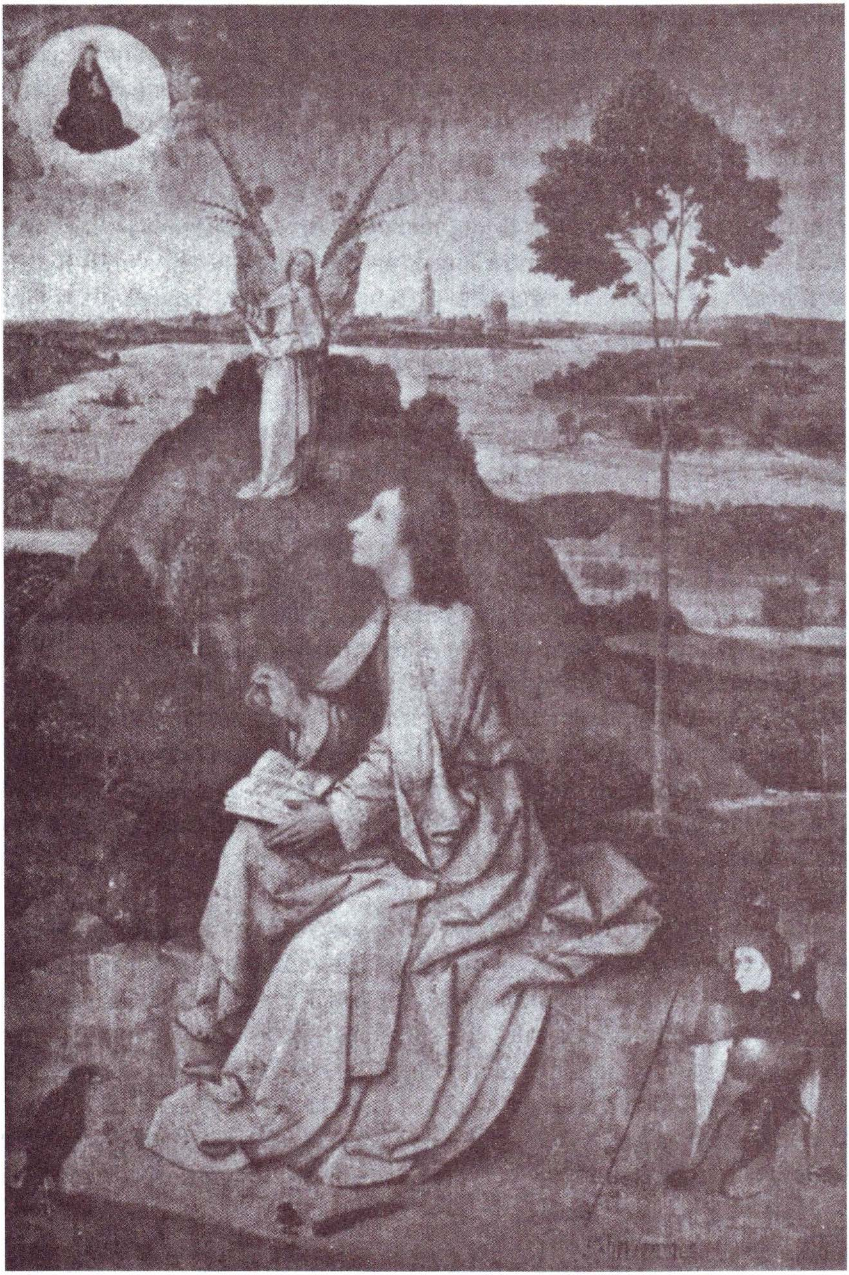


Figura 117
Hieronymus Bosch, *Sfântul Ioan din Patmos*, 1504-1505. Staatliche Museen, Berlin

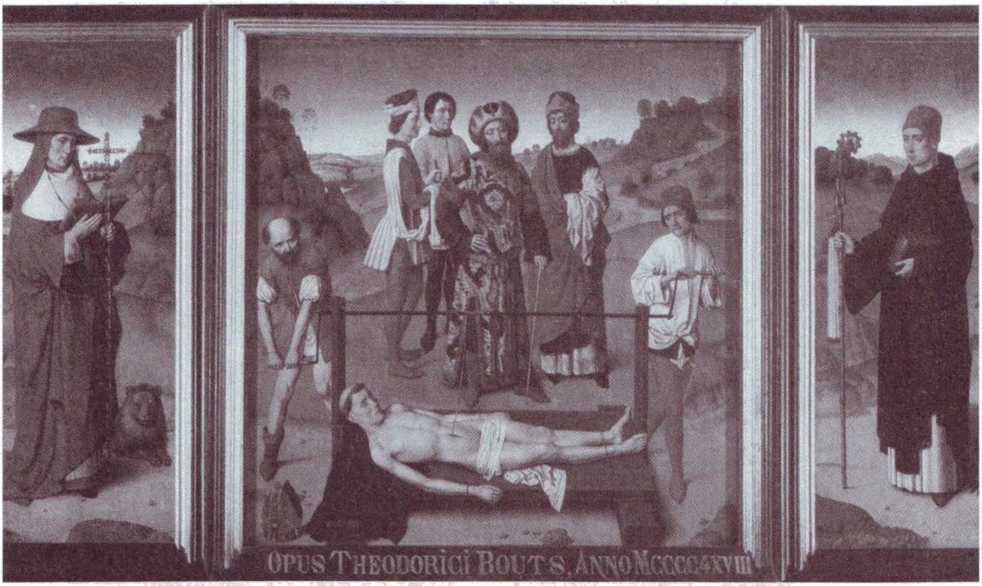

OPUS THEODORICI BOUTS. ANNO MCCCC4XVIII

Figura 118
Dieric Bouts, *Martiriul Sfântului Erasmus*, 1448. Biserica Saint Pierre, Louvain, Belgia
Mulţumiri De Vrienden Van Sint Pieterskerk pentru diapozitivele picturii

De-a lungul Renaşterii şi după aceea, proiecţia frontală păstrează rareori o simetrie desăvârşit de simplă, care să-i asigure acordarea unei atenţii totale. Dar chiar şi în stilurile mai realiste ale picturii vom găsi aceeaşi formulă de lucru. Proiecţia frontală îşi menţine întotdeauna prioritatea ca imagine direct perceptibilă, de aspect primordial al ambianţei picturale. Deşi accentul compoziţional se poate muta asupra decorului tridimensional, proiecţia continuă să simbolizeze sensul scenei a cărei configuraţie fizică se derulează în adâncime.

Atunci când dualitatea prim-plan – fundal este înlocuită cu imaginea unei lumi continue, întinzându-se din faţă până la orizont, spaţiul infinit rezultat ameninţă centricitatea compoziţională. Am menţionat anterior că, în planul frontal, cadrul delimitativ creează centrul de echilibru prin inducţie. Am observat că atunci când cadrul este redus la o fereastră şi prin aceasta detaşat de spaţiul pictural, delimitările interioare îi preiau funcţia. E instructiv să observăm în *Adoraţia magilor* a lui Bosch (figura 119) cât de atenuat apare grupul Madonei înconjurate de credincioşi din lipsa unei circumscrieri defectuoase. Un vector central estompează Madona în drumul său spre peisajul din depărtare. Aceasta este situată în aer liber, precar protejată de un acoperământ susţinut de îngeri deasupra pereţilor rudimentari. Madona însăşi este încremenită în poziţia ei centrală, iar cei de faţă, îngenuncheaţi şi în picioare, stau de jur-împrejur într-un aranjament abia schiţat.

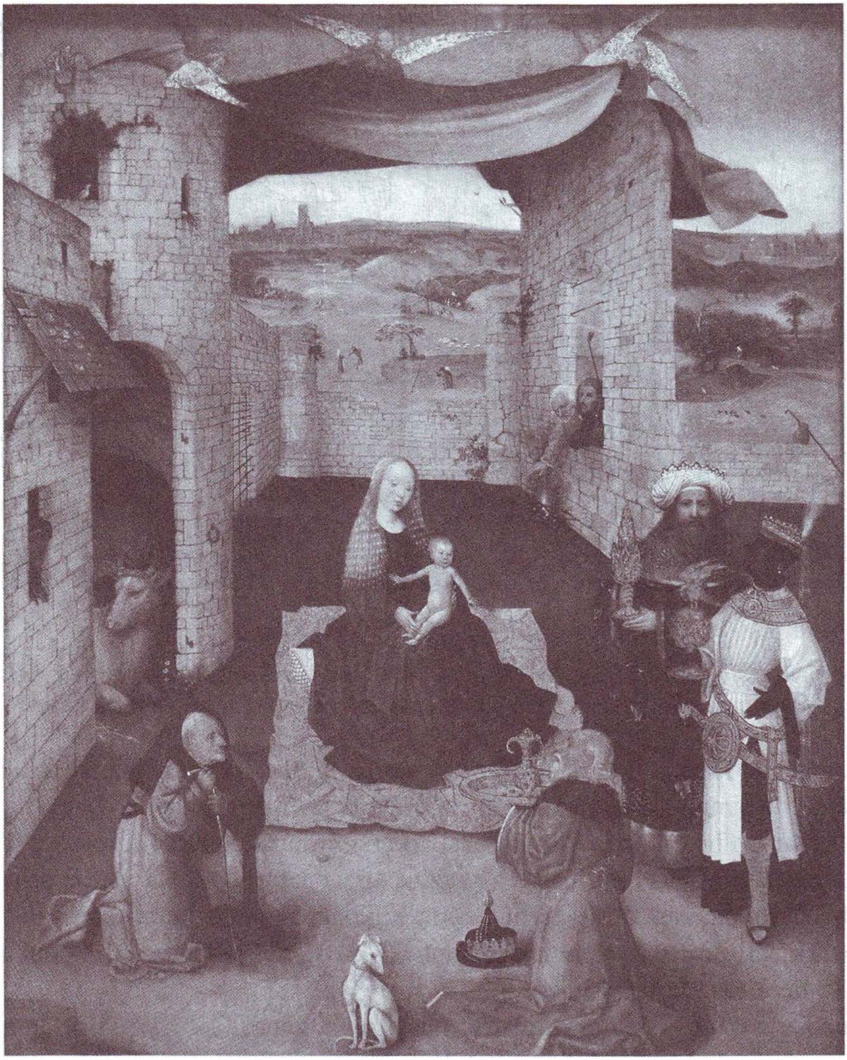


Figura 119
Atribuită atelierului lui Hieronymus Bosch, *Adoraţia magilor*, cca 1505.
Muzeul metropolitan de artă, New York

## La ce contribuie perspectiva

Descoperirii perspectivei centrale i se atribuie în primul rând asigurarea unei asemănări izbitoare cu proiecţia optică. Perspectiva aduce totuşi şi alte contribuţii la fel de importante. Una dintre ele ar fi aceea că întăreşte continuitatea abia conturată a panoramei spaţiale, conferindu-i unitate şi o structură precizată geometric. De asemenea, ea asigură expansiunii spaţiale un centru puternic – iar în cazul perspectivei cu două puncte de fugă, doi astfel de centri – la orizont, cu un sistem centric din care o reţea ca de păianjen de vectori străbate compoziţia, marcând locul fiecărei particule a tabloului. Există, fireşte, o ambiguitate ciudată în ceea ce priveşte localizarea în spaţiu a punctului de fugă. În primul rând, există un punct undeva pe pânză. El formează focarul proiecţiei optice şi, prin urmare, un centru compoziţional puternic în planul frontal. Dar el se situează totodată şi departe, la orizontul spaţiului pictural – o prezenţă iluzorie, din moment ce în spaţiul tridimensional nu există nici o convergenţă perspectivală. Din punct de vedere perceptiv, centrul perspectivei pluteşte undeva între comprimarea proiectivă şi adâncimea nediminuată.

Perspectiva centrală este de un ajutor îndoielnic la stabilirea centricităţii compoziţionale. Raportată la planul frontal, ea asigură într-adevăr un centru puternic ; însă atunci când este localizată la capătul îndepărtat al spaţiului pictural, difuziunea vectorilor ce îşi au originea în punctul de fugă face dificilă pentru oricare dintre poziţiile aparţinătoare acelui continuu spaţial stabilirea de la sine a centrului unui sistem autonom. Să vedem cum funcţionează aceasta în practică.

*Cina cea de taină* a lui Dieric Bouts (figura 120) este pe deplin închisă într-o şarpantă strict geometrică. Pereţii, tavanul şi pardoseala indică un punct de fugă al perspectivei pe decoraţia frontală de deasupra căminului. Acest centru al perspectivei se află pe verticala centrală a tabloului, stabilizând astfel spaţiul pictural. Simetria cadrului spaţial este preluată de dispozitivul scenei biblice. Figura principală, Hristos, este susţinută de verticala centrală, iar discipolii sunt grupaţi în jurul mesei aşezate simetric. O atare simetrie, aşa cum am probat anterior, tinde să confere dominanţă planului frontal, în dauna adâncimii. În ciuda stilului său, altfel realist, ceva din frontalitatea plată a icoanelor medievale supravieţuieşte în pictura lui Bouts.

În aspectul său frontal, compoziţia este ierarhică. Formatul pe înălţime al tabloului accentuează caracterul gotic al verticalităţii sale vectoriale. Personajul lui Hristos, încadrat şi solemn întronat de căminul dindărăt, apare supradimensionat faţă de discipolii aşezaţi în jurul său şi în partea centrală inferioară. Iuda stă, aşa cum se cuvine, jos şi în afara centrului. Mai mult, capul lui Hristos este aşezat puţin mai sus faţă de centrul geometric al tabloului, coincizând cu mâna sa ridicată – microtema binecuvântării.

Observaţi totuşi că, prin localizarea scenei în jumătatea inferioară a tabloului şi dedesubtul punctului de fugă, pictorul conferă poveştii sale o ambianţă lumească certă. Pe măsură ce privirea spectatorului, coincizând cu axa perspectivei, străbate spaţiul pictural, versiunea tridimensională a compoziţiei modifică caracterul celor prezentate. Scena devine un banchet voios şi spontan. Camera în formă de cutie, nemaifiind doar un fundal, îi înconjoară şi protejează pe participanţii la cină. Căminul reculează, făcând ca Mântuitorul să-şi piardă din solemnitate, aşezat acum în compania unor egali, grupaţi în jurul mesei. Toţi sunt aproape de aceeaşi înălţime, inclusiv Iuda. Sistemul centric este astfel dispus în jurul farfuriei rotunde cu friptură de miel. Pardoseala goală din prim-plan, atenuând baza în versiunea proiectivă a tabloului, îi adună pe oaspeţii cinei către mijlocul spaţiului interior îngrădit şi, prin aceasta, îi izolează net de ambianţă.

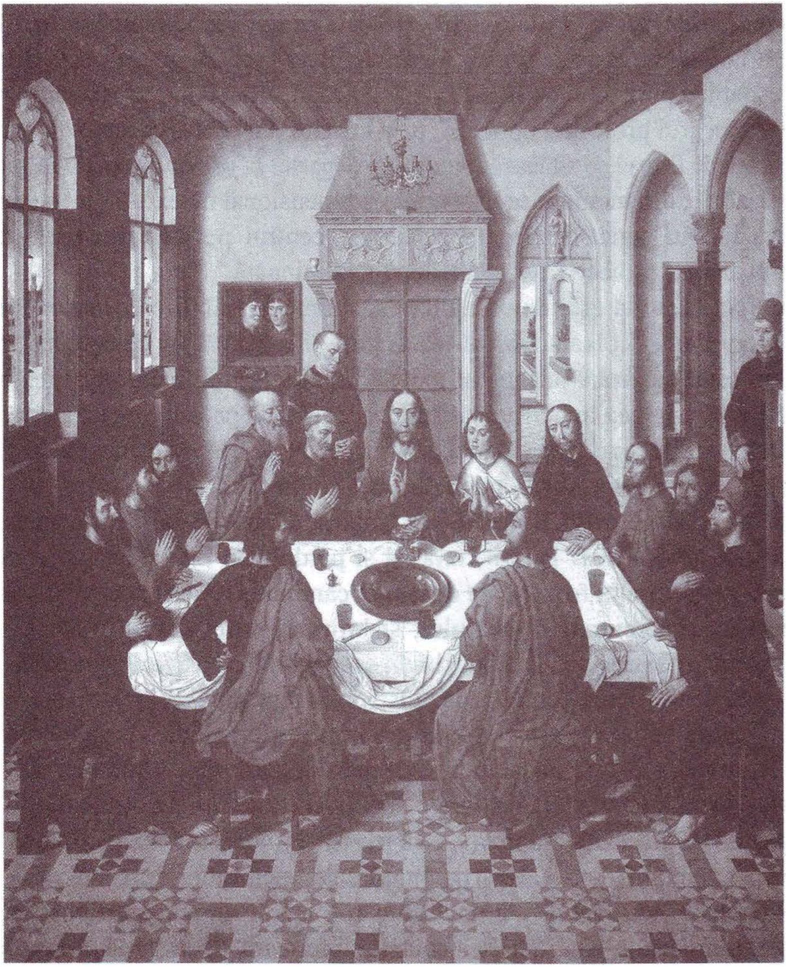


Figura 120
Dieric Bouts, *Cina cea de taină*, 1468. Biserica Saint Pierre, Louvain
Mulţumiri De Vrienden Van Sint Pieterskerk pentru diapozitivele picturii

Totuşi, centralitatea grupului rămâne incontestabilă. Deşi colţurile camerei privite perspectival converg către un punct din planul frontal, percepţia deplasează punctul de fugă mai departe. Perspectiva străpunge fundalul camerei, oferind o prezenţă palpabilă a unei panorame potenţial nelimitate şi tainice. Deoarece în forma definitivă a lucrării pereţii par anihilaţi, prezenţa lor în cadrul scenei trece pe planul doi. Percepută în sens mai larg, lumea se prelungeşte dincolo de pereţii despărţitori, iar episodul la care asistăm îşi depăşeşte propriul înţeles, căpătând o semnificaţie şi mai elevată numai din lumea largă din jur.

Pardoselile în carouri, ca aceea din *Cina cea de taină* a lui Bouts, sunt concordante cu centricitatea sistemului perspectivei prin marginile ortogonale care converg către punctul de fugă. Marginile lor absolut orizontale se dovedesc totuşi nealterate de convergenţă. Ocazional, pictorii remediază această rigiditate. În loc să marcheze liniile paralele cu partea de jos a ramei, ele se curbează uşor în vecinătatea scenei centrale. John White a indicat exemplele din ilustraţiile cărţilor franţuzeşti, mai ales în *Grandes Chroniques de France* a lui Jean Fouquet. În *Sosirea împăratului la Saint Denis*, de exemplu, este desenat un paviment în perspectivă centrală, dar orizontalele care se încrucişează cu dreptunghiurile convergente se curbează lângă caii de paradă. Un exemplu comparabil cu o origine foarte diferită ni-l oferă *Dormitor la Arles* al lui Vincent Van Gogh (figura 121), unde crăpăturile laterale se dirijează de asemenea spre centrul perspectivei. Psihologii îşi pot aminti că în aşa-numita iluzie Hering (figura 122) o linie dreaptă traversând o coroană solară din raze este percepută ca înclinată către centru, supunându-se astfel câmpului de forţe creat de razele concentrice. Exemplele noastre par să ilustreze că artiştii sunt conştienţi de tensiunea perceptivă exercitată de sistemul centric şi uneori sunt chiar supuşi acesteia[4].

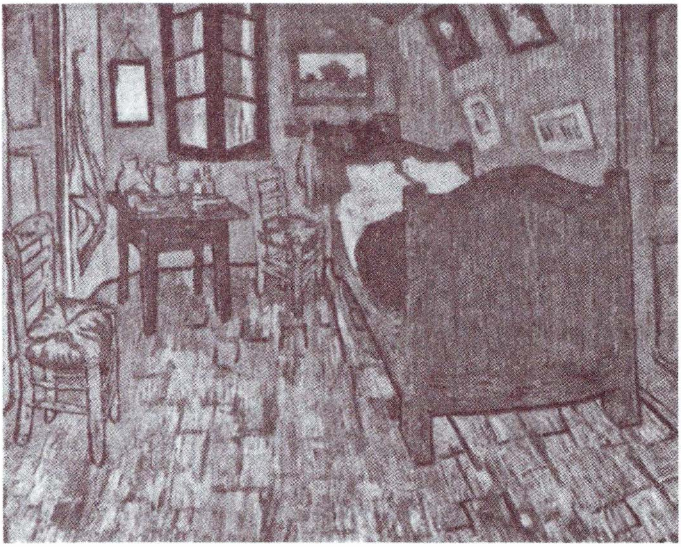


Figura 121
Vincent Van Gogh, *Dormitor la Arles*, 1888-1889. Institutul de artă, Chicago

---

[4] Există printre istoricii de artă o tendinţă de a explica deviaţiile de la reprezentarea corectă prin căutarea efectelor optice presupuse a fi fost descoperite şi reproduse de artist în timpul copierii mecanice a naturii. Fidel acestei tradiţii, John White afirmă că astfel de curburi sunt reprezentări ale celor văzute de artist atunci când îşi răsuceşte lateral capul (1957), pp. 226 şi urm. Înclinaţia mea personală este să arăt că astfel de trăsături compoziţionale sunt răspunsuri la problemele ridicate de proprietăţile perceptive ale tabloului însuşi, şi nu ale modelului. Acestea sunt trăsături care apar în timpul interacţiunii dintre artist şi mediul său. Asupra iluziei Hering, vezi Arnheim (1974), p. 420.

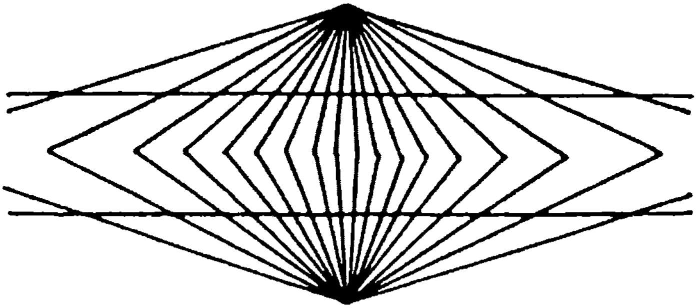


Figura 122

## Timpul în spaţiu

Continuitatea vectorială în adâncime comunică o metaforă a timpului. Mişcarea spaţială dinspre departe spre aproape sau dinspre aproape spre departe sugerează mişcarea corespunzătoare din trecut în prezent sau din prezent spre viitor. Compoziţional, aceasta tinde să înlocuiască sistemul central unic cu câteva asemenea sisteme, dispuse în succesiune şi culminând cu unul frontal. Cele mai clare exemple sunt cele care deapănă o istorisire printr-un şir de episoade. Sassetta îl reprezintă pe Sf. Anton în depărtare (figura 123), pornind într-o călătorie prin deşert. Un al doilea nucleu compoziţional îl arată discutând cu un centaur pe drum. Pe acolo, vectorul conduce de-a lungul drumului spre punctul culminant al călătoriei, întâlnirea cu Sf. Pavel. Dimpotrivă, atunci când pictura lui Watteau de la Luvru (figura 124) este interpretată ca îmbarcarea pentru insula Afroditei, ea începe cu prezenţa iubiţilor din prim-plan, urmărindu-i în deplasarea lor către ambarcaţiune, aflată undeva înspre latura stângă. Pictată cu trei secole după Sassetta, compoziţia lui Watteau este mai subtilă şi complexă.

Succesiunea etapelor, de la cuplul aşezat din partea dreaptă către cele gata să se îmbarce în stânga, este mai mult spaţială decât temporală, comprimată într-un singur episod. De asemenea, fluxul vectorial al mişcării face o concesie centricităţii prin marcarea centrului de echilibru al tabloului şi printr-un cuplu proeminent plasat pe o culme, în atitudinea căruia este comprimată microtema mersului înainte, contrar privitului în urmă. Astfel, în timp ce o acţiune liniară traversează temporal spaţiul tabloului, simultaneitatea compoziţiei centrice îşi păstrează avatarurile.

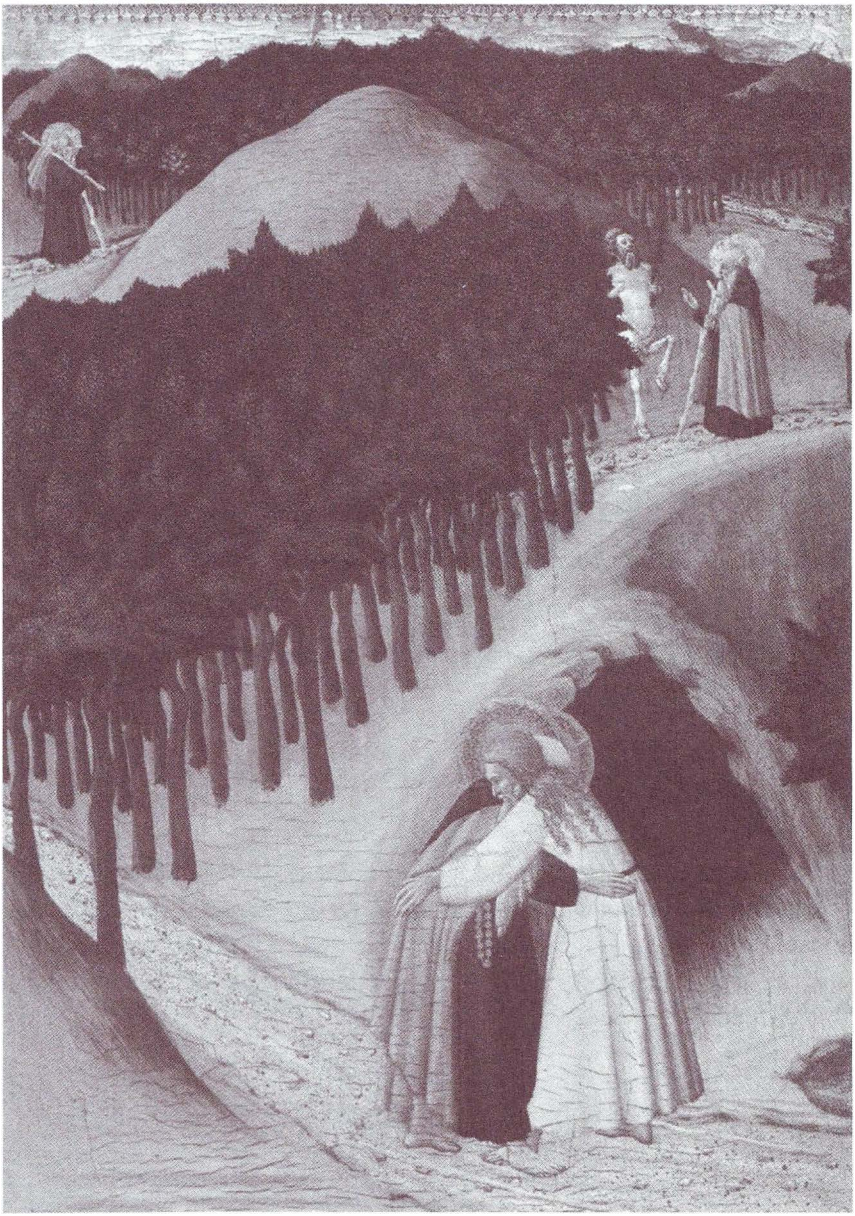


Figura 123
Sassetta, *Întâlnirea Sfântului Anton cu Sfântul Pavel*, 1432-1436.
Galeria Naţională de artă, Washington, DC

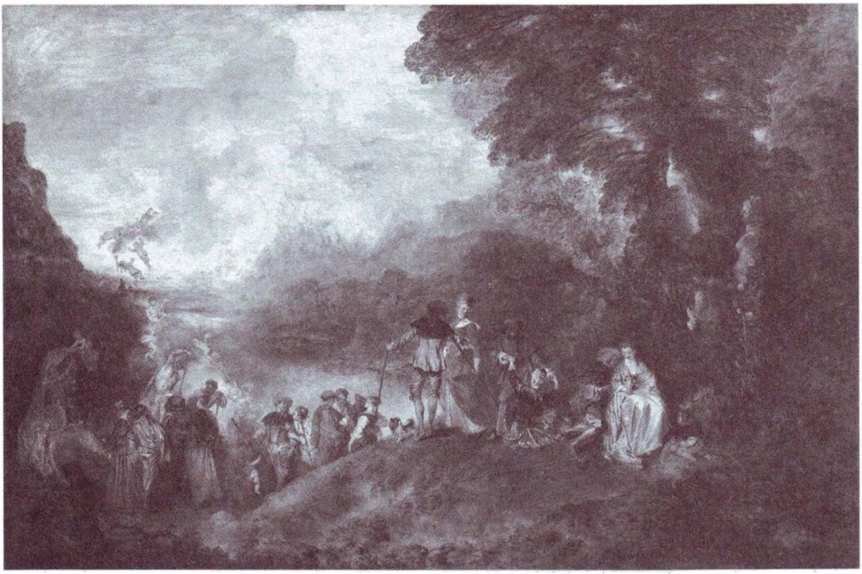


Figura 124
Antoine Watteau, *Îmbarcarea pentru insula Citera,* 1717. Luvru, Paris

## Simbolismul planului frontal

Chiar şi atunci când continuitatea în adâncime a ajuns să determine natura spaţiului pictural, scurtcircuitul dintre planul frontal şi fundal nu este neapărat absent. De exemplu, Poussin caută ca geometria unui grup de personaje să se proiecteze clar pe un fundal de forme arhitecturale (figura 125) – un paralelism care elimină distanţa dintre prim-plan şi fundal.

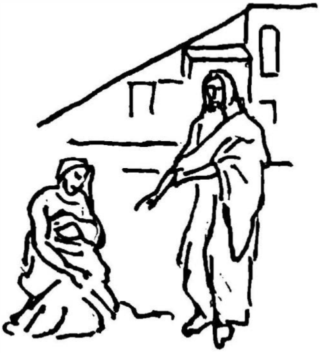


Figura 125 (după Poussin)

Îndeobşte, realitatea scenei în adâncime nu este numai luată în seamă, ci îi acordăm şi caracterul ei dominant, proiecţia frontală ajutând la adăugarea unei semnificaţii avute în vedere. O soluţie intermediară ne-o oferă Tintoretto în *Hristos pe lacul Galileei* (figura 126). Stilul realist al Renaşterii nu mai îngăduia simbolismul exprimării puterii prin mărime. În arta egipteană, uriaşul faraon putea să-şi domine micii prizonieri şi chiar în epoca lui Cimabue Madona tronând era reprezentată mai mare decât sfinţii şi îngerii din jurul ei. Tintoretto păstrează bine-venita putere vizuală a acestui simbolism, justificând dimensiunea falnică prin apropiere. Silueta lui Hristos, aşezată în prim-plan, este supraumană şi pusă faţă în faţă cu micii discipoli, aşa cum apar aceştia în proiecţie. În stricta adâncime tridimensională nu figurează nici un fel de discrepanţă dimensională, iar barca situată în centrul de echilibru al tabloului capătă o mare greutate şi importanţă. Când Petru se supune ordinului de a păşi pe apă, el traversează verticala centrală care în imaginea frontală proiectivă îl separă pe Învăţător, în jumătatea stângă a tabloului, de discipolii din dreapta, cărora li se adresează. Din moment ce a doua şi a treia dimensiune spaţială nu se exclud reciproc în percepţie, persistă ceva din miracol în ambianţa lumească.

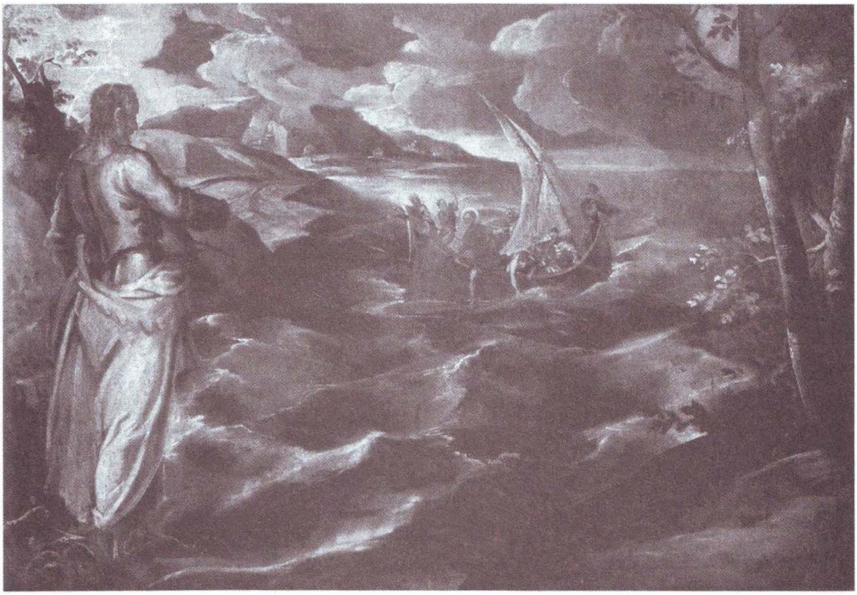


Figura 126
Jacopo Tintoretto, *Hristos pe lacul Galileei*, 1591-1592.
Galeria naţională de artă, Washington, DC

Menţionam mai înainte că scena proiectată posedă avantajul perceptiv al expunerii compoziţiei cu precădere în planul frontal cu care linia de vedere a privitorului face un unghi drept. Totuşi, fiind vorba de o proiecţie, aceasta distorsionează scena „geografică”, situaţia aşa cum *este* ea de fapt. Prin urmare, se oferă o imagine pe care am putea-o numi accidentală sau subiectivă dacă nu ar fi folosită de un pictor îndemânatic pentru a argumenta simbolismul vizual al compoziţiei.

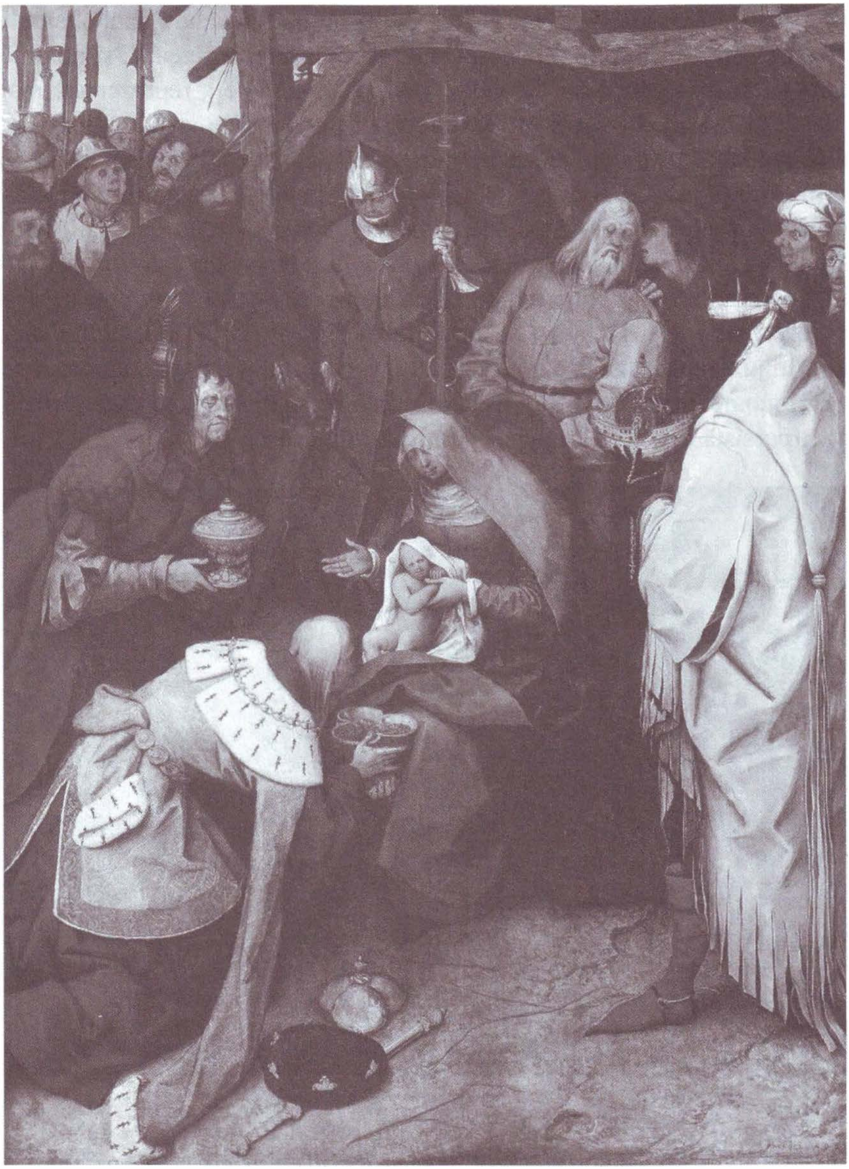


Figura 127
Pieter Bruegel, *Adoraţia magilor*, 1564. Galeria Naţională, Londra

Scena tridimensională, după cum remarcam, este privită oblic şi ca atare trebuie descifrată perceptiv, cum se spune, exact din perspectiva indirectă redată de proiecţie. În exemplul final pe care îl voi aduce, acela al *Adoraţiei magilor* a lui Pieter Bruegel (figura 127), Fecioara cu pruncul este reprezentată în centrul de echilibru al tabloului, înconjurată atât vertical, cât şi orizontal de grupul spectatorilor şi închinătorilor. În versiunea tridimensională, ea domină în mod clar scena din faţa staulului. Deşi figurile care stau în picioare par mai înalte, diferenţa de înălţime este naturală. Centricitatea grupului se modifică prin diferenţierea celor din faţă de cei aflaţi în spatele figurii din mijloc. Accentul cade pe regele Gaspar îngenuncheat, care oferă potirul. Fundalul este plin de spectatori în picioare.

În versiunea frontală, centricitatea apare modificată de diferenţa semnificativă dintre deasupra şi dedesubt. Regele îngenuncheat, aşezat clar mai jos decât Fecioara, pare cu atât mai explicit în poziţia sa subordonată. Personajul în picioare al regelui Baltazar nu este numai silueta unui om văzut din spate. Cu faţa sa întunecată, ascunsă aproape în totalitate, el stă ca o statuie puternică, contemplând scena într-o tăcere prevestitoare. Iar mama aşezată cu copilul are acum deasupra capului o mulţime zgomotoasă, personajul lui Iosif aplecându-se înapoi şi întinzând urechea spre a asculta fiecare idee sceptică spusă în şoaptă de prietenul său şi soldatul înarmat părând să înfigă brutal suliţa în capul Fecioarei. Avem din nou sub privire o scenă lumească de un adânc simbolism datorită aparenţei de pe suprafaţa frontală care rămâne, la urma urmei, spaţiul familiar al ambianţei picturale.

## Capitolul X

# Centri şi reţele în construcţii

Arhitectura se dovedeşte deosebit de potrivită pentru ilustrarea principiului compoziţional discutat în studiul nostru. Elementele desenului de arhitectură se apropie mult de formele definibile geometric şi, în consecinţă, majoritatea clădirilor seamănă cu diagramele teoretice ale analizei noastre mult mai mult decât alte mijloace artistice. Pictura şi sculptura au tendinţa să fie evitate din cauza complexităţii formelor lor : deseori tributare repertoriului infinit al figurilor umane, animalelor sau peisajelor, îşi dezvăluie structura compoziţională proprie doar indirect, ca şarpantă implicită. Prin contrast, clădirile se conformează prin formele lor abstracte regulilor simple ale staticii fizice, bazându-se mai ales pe verticale şi orizontale, pe linii drepte şi curbe elementare, pe simetrie şi repetiţie. Într-un astfel de mediu, tema principală a investigaţiei noastre se conturează şi mai direct.

## Reţelele predomină

Clădirile, executate din materiale grele, depind mai mult decât alte mijloace vizuale de atracţia excentrică a gravitaţiei. Ele răspund acestei puteri externe organizându-şi formele în jurul verticalei. În al doilea rând, datorită relaţiei sale simetrice cu verticala, un rol de frunte se acordă de asemenea orizontalei. După cum forma verticală îşi stabileşte echilibrul raportat la forţa gravităţii, tot astfel procedează şi forma orizontală.

Statica acestei osaturi fundamentale a forţelor este reprezentată cu multă economie de coordonatele carteziene. Ceea ce nu înseamnă că ar exista totuşi vreun motiv pentru ca desenul arhitectural să se bazeze atât de mult pe cele două componente lineare fundamentale. Am văzut că pictura şi sculptura reflectă şi ele influenţa cadrului gravitaţional, dar numai în mod excepţional aceasta le determină să se restrângă la acele forme de bază. Clădirile, fiind construite pentru o utilitate fizică, sunt mai puţin destinate expresiei vizuale decât stabilităţii şi ordinii. Ele sunt recipiente realizate pentru a conţine creaturi şi lucrări, în modul cel mai simplu.

Iată de ce reţelele diagramelor noastre (vezi figurile 5 şi 6) se întâlnesc de obicei în arhitectură, deşi ele nu sunt deloc evidente în exemplele noastre din pictură şi sculptură. În natură şi artă, centrii pot fi găsiţi în orice configuraţie spaţială şi, prin urmare, vectorii care îi urmăresc vor fi îndreptaţi în oricare dintre direcţii, numai în anumite condiţii fiind favorizaţi unii dintre aceştia. În practica traiului domestic şi urban, astfel de condiţii predomină. Nevoia de ordine cere relaţiile spaţiale cele mai simplu de obţinut, iar expresia artistică a desenului arhitectural tinde să colaboreze strâns cu această ordine avantajoasă.

Dominaţia reţelelor favorizează sistemul excentric în desenul arhitectural şi, din moment ce reţelele nu au un centru, sistemul centric este ameninţat să fie neglijat. Totuşi, sistemul reţelelor nu decide incontestabil. Chiar şi pe terenul staticii fizice, Buckminster Fuller, designerul domurilor geodezice, a insistat ca grila rectangulară să se conformeze sensului ordinii specific umane, constrângând lumea fizică unei încorsetări carteziene. Triunghiurile din care sunt construite clădirile sale sferice se sprijină pe forme rotunde (figura 128) ; sferele ar constitui în viziunea acestuia unităţile elementare de construcţie ale naturii. În cercetarea noastră am constatat că o insistenţă prea mare asupra linearităţii vectoriale a sistemului excentric nedreptăţeşte compoziţia arhitecturală.

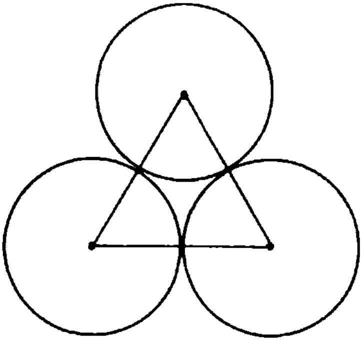


Figura 128

Paul Klee numeşte clădirile tovarăşii noştri de suferinţă, amintindu-ne dependenţa de forţa terestră care ne trage mereu la pământ[1]. Am avut ocazia să-i dăm dreptate, dar este la fel de adevărat că forma arhitecturală face mai mult decât să reflecte lupta tragică cu încărcarea şi greutatea. Proiectarea de arhitectură ne informează asupra faptului că, dacă clădirea nu ar poseda un centru în jurul căruia să-şi adune propria existenţă, nimic nu s-ar opune cu adevărat gravitaţiei. Fără un astfel de centru, totul ar fi doar o reţea de forţe necunoscute, suspendate în gol şi lipsite de un element unificator. M-am referit la pereţii-cortină ai clădirilor noastre de birouri, care ne învaţă că, în absenţa unui centru, ochiul îşi pierde orientarea şi rătăceşte fără ţel pe o suprafaţă nestructurată de dimensiuni arbitrare.

---

[1] Klee (1964), p. 311.

## Elevaţia

Lupta cu gravitaţia este evidentă, bineînţeles, în dimensiunea verticală. Pentru a aborda cum se cuvine o clădire, trebuie să o consideri un volum tridimensional, întinzându-se în lungime şi pe înălţime în egală măsură şi centrat în jurul unui punct situat undeva în mijlocul spaţiului său interior. Totuşi, pentru scopul nostru pare legitim să urmăm practica arhitectonică a reducerii clădirii la elevaţia sa verticală şi la planul său orizontal. Vom descoperi că, până şi în planul orizontal în care dominanta gravitaţională este invizibilă, interacţiunea celor două sisteme compoziţionale avute în vedere este determinantă pentru desenul arhitectural.

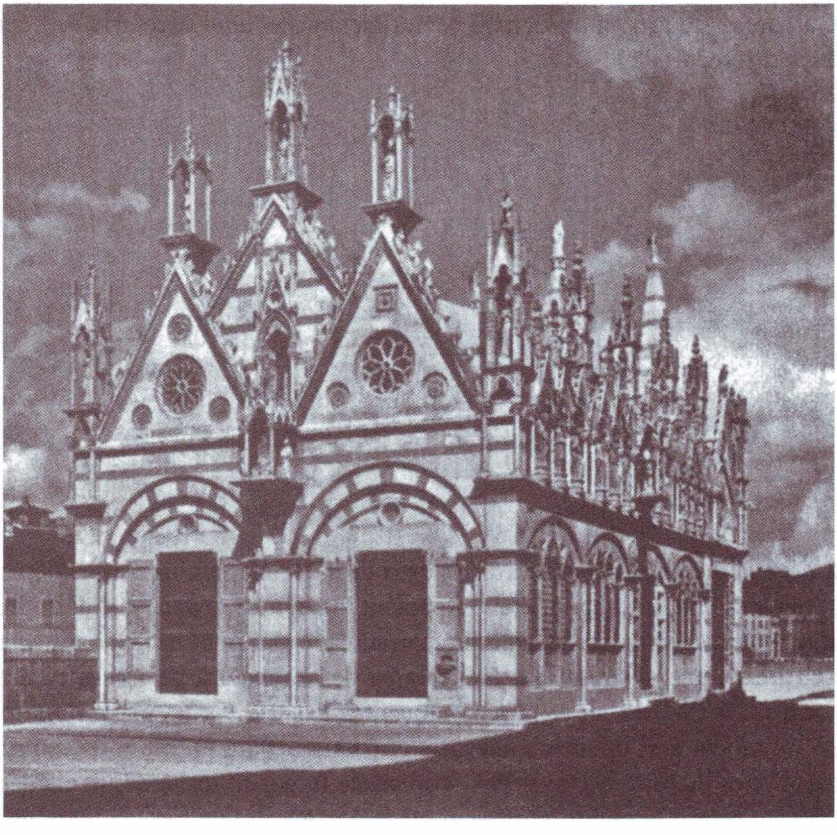


Figura 129
Biserica Santa Maria della Spina, 1323. Pisa

Elevaţia unei clădiri este ceea ce ne frapează mai întâi. Micuţa biserică gotică Santa Maria della Spina din Pisa (figura 129) este un cub compact sprijinit puternic pe pământ. Acest vector orientat în jos este subliniat de baza mare a uşilor surmontate de arce şi de pinioanele triunghiulare ale acoperişului. Dar, din moment ce vectorii pot fi interpretaţi în ambele direcţii, arcadele şi pinioanele sunt şi ele îndreptate în sus, la fel ca multe dintre pinacluri. Raportul dintre vectorii vizuali îndreptaţi în sus şi cei care apasă în jos determină efectul general al clădirii – aspiraţia sa către înălţimi spirituale şi soliditatea sa greoaie pe pământ.

Chiar dacă aparenţa clădirii nu ar oferi nimic altceva decât acele elemente orientate pe verticală, noi tot am vedea puţin mai mult decât o aglomerare de paralele verticale. Centrul necesar al sistemului centric este asigurat de figura de sub baldachin a Madonei, care marchează verticala centrală la jumătatea clădirii, locul de întâlnire a segmentului inferior cu cel superior. Undeva la acest nivel plasăm şi centrul interior al clădirii cubice.

Arcul lui Constantin (figura 130) se sprijină pe sol ca o generoasă formă rectangulară. Centrul său de echilibru este localizat în arcul semicircular median. Un arc poate fi descris ca o concesie făcută de centricitate unui vector care în arcadele verticale coincide cu axa gravitaţională. Cele patru medalioane care deţin o poziţie proeminentă pe axa orizontală centrală trimit la ideea de circularitate completă. Sublinierea centrului este destul de puternică pentru a elibera coloanele şi încărcătura lor de o excesivă verticalitate şi pentru a condensa întreaga formă rectangulară. Reţeaua de coloane şi cornişe se grupează în jurul centrului pentru a desprinde suficient de la sol întreaga structură.

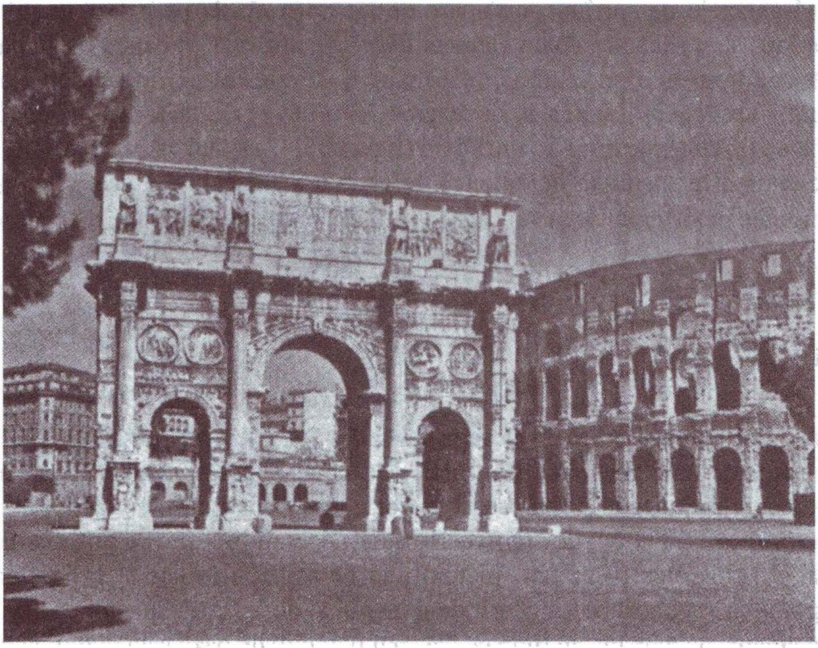


Figura 130
Arcul lui Constantin, 315 d.Hr. Roma

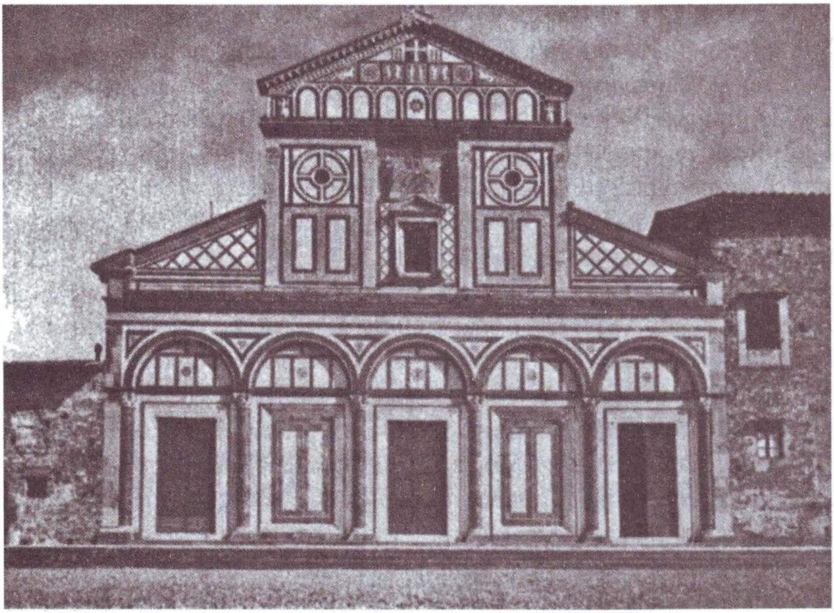


Figura 131
Biserica San Miniato al Monte, cca 1300. Florenţa

Când punctele de sprijin, purtătoare de încărcătură, de pe sol şi antablatura de deasupra lor sunt separate de un element despărţitor aşezat deasupra orizontalei centrale, faţada transmite un sentiment de mândră elevare. Dacă, în schimb, elementul despărţitor secţionează faţada în două greutăţi brute egale, aşa cum se poate vedea în faţada de tip romanic de la San Miniato (figura 131), efectul este de mare stabilitate. Centricitatea este susţinută de simetria bilaterală a faţadei, dar este şi atenuată de uniformitatea celor cinci arcuri şi de lipsa unui centru de echilibru clar marcat.

## Planul

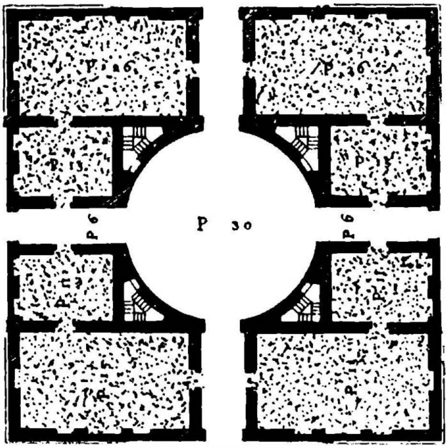
Pe măsură ce ne întoarcem de la elevaţia clădirilor la proiecţia pe orizontală, observăm câteva diferenţe fundamentale. Mai întâi, deosebim dimensiunea verticală ca aparţinând domeniului vederii, în timp ce planul orizontal constituie sfera acţiunii. Elevaţia este sectorul electiv al ochilor noştri. Ne sunt necesare înlesnirile puse la dispoziţie de scări şi lifturi pentru ca noi, pietonii, să ne mişcăm în sus şi în jos, dar ochii noştri pot urca şi coborî nestingherit de-a lungul şi de-a latul zidurilor. Altminteri ne mişcăm singuri pe pământ, în timp ce desenul planului de bază este vizibil cu claritate doar în proiectul întocmit. Clădirea odată construită, îi percepem planul mai mult indirect, prin dispunerea elevaţiilor sale.

O a doua diferenţă între cele două dimensiuni se referă la relaţiile lor cu gravitaţia. Pe direcţia verticală, accentul asupra interacţiunii dintre sus şi jos l-a convins pe Arthur Schopenhauer să considere arhitectura cel mai de jos mijloc artistic, pentru că, gândea el, este limitată la lupta fizică dintre greutate şi rigiditate. Totuşi, într-un plan de nivel nu există o astfel de constrângere. Nici o direcţie nu se distinge asemenea verticalei. Vectorul orizontal principal al clădirii este liber să indice orice direcţie. El poate fi orientat către centrul oraşului, poate fi paralel cu un râu sau poate să aducă un omagiu religios estului, de unde răsare soarele. Dacă planul are compoziţia adecvată structurii reţelei, după cum cer regulile elevaţiei, o face numai şi numai pentru propria ordine interioară. Străzile unui oraş modern sunt repartizate într-o reţea planificată, în timp ce o hartă a unui vechi oraş arată străzile acestuia ca având un drum ciudat, conform accidentelor istoriei sale ; orice direcţie este la fel de bună.

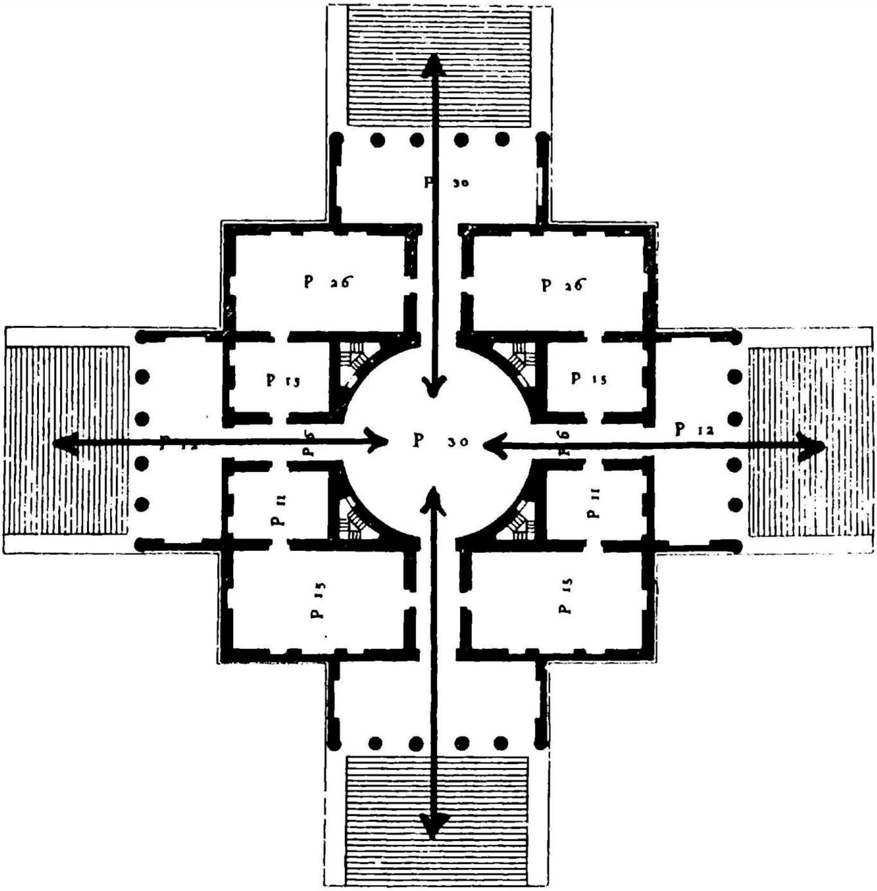
O a treia diferenţă distinge compoziţia planului general de cea a elevaţiei. În desenul unei faţade, centricitatea şi excentricitatea interacţionează intim, astfel încât contribuţiile lor pot fi redate disociat doar în cadrul cercetării noastre. Amintiţi-vă, de exemplu, cum un arc se prezintă ca o asociaţie a centricităţii circulare şi a extensiei vectoriale. Totuşi, în planul orizontal, compoziţia nu trebuie limitată la ceea ce se petrece înăuntrul unei singure structuri arhitectonice. Putem avea de-a face cu o aglomerare de mai multe clădiri, prin urmare cu interacţiunea dintre obiectele compacte şi canalele liniare de comunicare dintre ele. La prima vedere, cele două sisteme ale noastre, al centricităţii şi al linearităţii, par prin urmare întrupate separat în cele două componente principale ale cadrului arhitectural, clădirile şi străzile. Dar o analiză vizuală mai atentă ne aminteşte că fiecare obiect arhitectural este modelat nu numai de propria centricitate, ci şi de modul în care răspunde acelui du-te-vino utilizatorilor proprii şi, astfel, fiecare coridor constituie un obiect, iar ca urmare are nevoie de o centricitate proprie. În consecinţă, fiecare componentă a cadrului arhitectural exemplifică ţesătura internă a celor două sisteme.

Când privim oraşul Roma de pe dealurile de la Gianicolo, remarcăm diferitele monumente circulare – Panteonul, Castelul Sant'Angelo, Colosseumul ş.a.m.d. – detaşându-se de ţesătura străzilor, ca unităţi autonome. Aceasta înseamnă că respectivele clădiri se comportă ca tondouri şi ca alte forme circulare pe care le-am discutat în capitolul V.

Odată ce depăşim această diferenţă generală dintre recipiente şi căi de comunicare, descoperim totuşi că în fiecare caz particular arhitectul trebuie să decidă asupra ponderii acordate aspectului liniar al apropierii, ca şi retragerii faţă de concentrarea din jurul miezului clădirii. Planul bisericii tradiţionale derivă din două modele arhetipale : tipul central, care întruchipează o centricitate deplină, şi canalul liniar al bazilicii, care este în esenţă un vector excentric. Cele două se combină în mod tipic : vizitatorii sunt conduşi dintr-o parte în cealaltă a navei până în centrul sanctuarului. Transformarea crucii greceşti din planul original al lui Bramante pentru catedrala Sf. Petru în crucea latină din forma sa finală este exemplul clasic al unei astfel de combinaţii.


P 26
P 26
P 13
P 30
P 6
P 6

a


P 30
P 26
P 26
P 15
P 15
P 12
P 6
P 30
P 6
P 12
P 11
P 11
P 15
P 15

b

Figura 132a-b (după Palladio)

În orice clădire, liniaritatea navei şi a colateralelor accentuează circulaţia în desfăşurarea temporală, în timp ce spaţiul central, intersecţia, este atemporală perceptiv prin suprimarea liniarităţii vectorilor şi simbolic prin oprirea credincioşilor pentru un moment de reculegere. Este adevărat că o încrucişare poate fi o simplă suprapunere a două culoare liniare care se întâlnesc într-un unghi drept. În astfel de cazuri, greutatea centrului este redusă la minimum. Totuşi, adesea centrul este dăruit cu o expresie şi completitudine proprii, ca la Sf. Petru, unde pilonii puternici ai lui Michelangelo îndulcesc colţurile transeptului prin crearea a patru faţade orientate central înspre impunătorul baldachin al lui Bernini.

Diferenţa compoziţională discutată aici corespunde interacţiunii spaţiului şi timpului în experienţa arhitectonică. Ordinea în care diferite componente ale multor clădiri sunt dispuse este determinată nu numai de simultaneitatea atemporală – felul în care colţurile cubului coexistă într-o configurare atemporală –, ci de o anumită desfăşurare specifică. Urcând treptele unui portal, pătrunzând în lărgimea unui hol de intrare, urcând o scară în spirală ş.a.m.d., drumul vizitatorului poate fi la fel de esenţial pentru înţelegerea planului unei clădiri, asemenea succesiunii melodice în muzică. În aceasta şi constă într-o clădire bună o corespondenţă între structura succesiunii temporale şi aceea a organizării spaţiale. De exemplu, când o desfăşurare a experienţei spaţiale ne conduce către punctul culminant al unui loc de excepţie, să zicem, o mare sală de recepţie situată la un *piano nobile*, acelaşi loc ar putea părea proeminent şi în compoziţia „îngheţată" a clădirii.

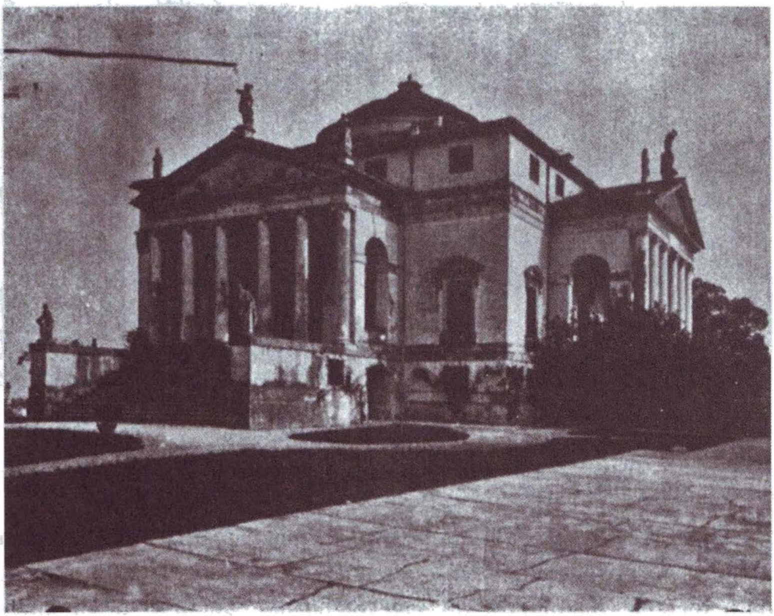


Figura 133
Andrea Palladio, Villa Rotonda, 1606. Vicenza

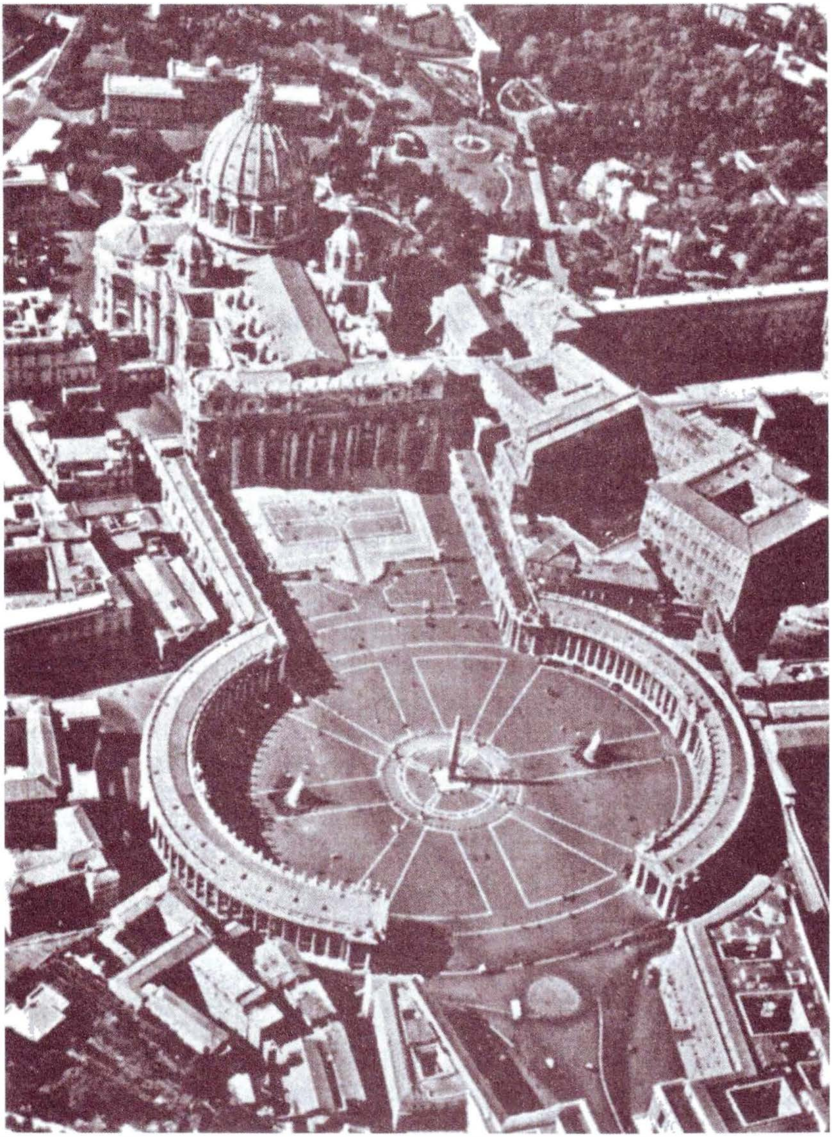


Figura 134
Piaţa Sfântul Petru (San Pietro), 1656-1667. Roma

Privind atent planul Vilei Valmarana a lui Palladio (figura 132a) suntem impresionaţi de simetria statică a clădirii. Patru perechi identice de camere pe colţ, separate de coridoare înguste, înconjoară rotonda acoperită. De fapt, o vizitare a clădirii reprezintă totuşi înainte de orice altceva o experienţă de mişcare întrepătrunsă cu dimensiunea temporală (figura 133). Urcăm pe trepte către una dintre cele patru intrări, străbatem coridorul şi ajungem în centru (figura 132b). Perceptiv, relaţia dintre „figură” şi „plan” apare răsturnată: în plan, coridoarele nu sunt nimic mai mult decât fundalul care separă cele patru blocuri de camere unul de altul. Cu toate acestea, pentru vizitator, coridoarele sunt canale reale ale reţelei vectoriale, accentuând căile de comunicare dintre exterior şi interior. Privind planul de bază din „zbor de pasăre”, vila lui Palladio pare o mică fortăreaţă închisă. Ea se dezvăluie vizitatorului conform concepţiei care i-a stat la bază, ca loc vesel, ospitalier.

Centricitatea şi excentricitatea vectorială sunt mult mai clar distinse în planul general al Pieţei Sf. Petru (figura 134). Cele două colonade semicirculare strâng mulţimea dinăuntru în jurul obeliscului central. Axa liniară de acces în catedrală traversează această adunare permanentă precum un râu care curge printr-un lac. Dubla dinamică se reflectă în raportul dintre trăsăturile centrice şi cele longitudinale. Mulţimea, după ce s-a adunat în propria sa formă centrică compactă în piaţa rotundă, se transformă ea însăşi într-o progresie liniară, ca răspuns la puterea de atracţie a sanctuarului.

Intrând în biserică, vizitatorii sunt conduşi prin nava bazilicii. O concordanţă similară între direcţia vectorială a axei centrale şi forma bisericii se dobândeşte atunci când planul este eliptic, ca, de exemplu, la San Carlo alle Quattro Fontane a lui Borromini (figura 135a), şi, prin urmare, fortifică traiectoria liniară de la intrare la altar. Totuşi, atunci când elipsa se află perpendicular pe axa sagitală a clădirii, ca în Sant’Andrea al Quirinale a lui Bernini (figura 135b), ea se contrapune axei de simetrie a planului, sporind astfel centricitatea întregului.

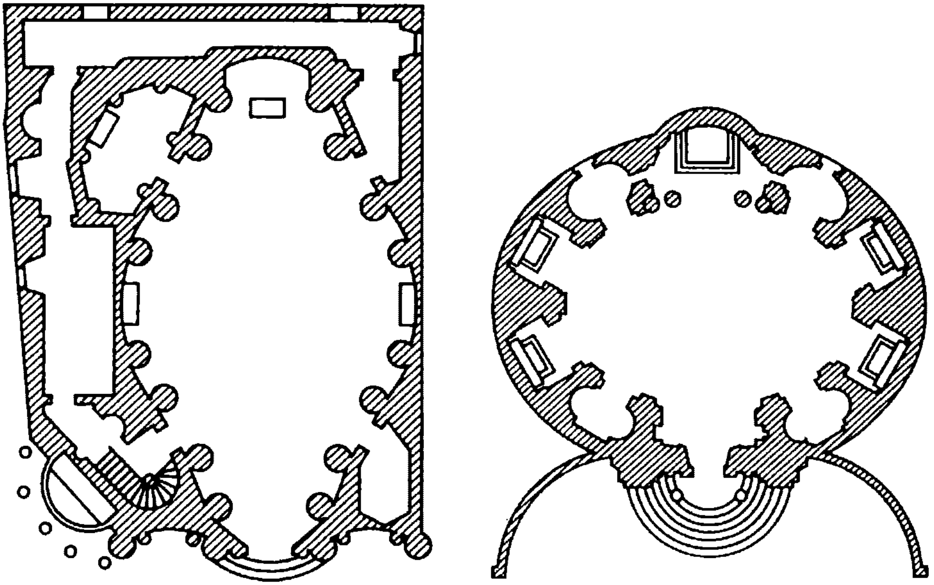


Figura 135a-b

## Cuprinderea integrală a spaţiului

Atât timp cât ne limităm la perspectiva bidimensională fie a elevaţiei, fie a planului, centrul de echilibru al sistemului centric se stabileşte singur, fără probleme. Clădirea însă trebuie să se echilibreze în jurul centrului şi în spaţiul tridimensional, fiindcă orice obiect fizic are un centru de greutate. Un astfel de centru intern sau axă centrală nu este întotdeauna direct vizibil şi cu siguranţă nu din exterior. Faţadele tind să ne ajute, oferindu-ne o porţiune din interior, dar nu toate clădirile au faţadă. La Vila Savoye a lui Le Corbusier, de exemplu, pereţii exteriori se pliază la colţuri pentru a se înfăşura în jurul cubului care trebuie să fie centrat în jurul unei axe interne.

Chiar şi într-un interior deschis nu este întotdeauna uşor să determini forţele de care depinde centrul vizual. Priviţi cunoscuta pictură a lui Panini înfăţişând interiorul Panteonului (figura 136). Ea plasează privitorul cu mult deasupra capetelor elegantelor doamne şi eleganţilor domni împrăştiaţi pe pardoseala rotondei. Dacă privitorul, suspendat în spaţiu, ar trebui să localizeze centrul de echilibru al interiorului, el ar putea să-l plaseze undeva la jumătatea de sus a verticalei centrale, probabil la nivelul cornişei, între cupolă şi tamburul colonadei. La fel ar face o persoană privind într-o machetă a Panteonului. Acest lucru ar fi însă valabil şi pentru vizitatorii aflaţi pe pardoseală? O perspectivă a privitorului contribuie ca vector influent în interacţiunea forţelor care echilibrează compoziţia, acest vector putând fi destul de puternic pentru a situa centrul perceptibil al interiorului mai jos, posibil la nivelul ochilor vizitatorului. Atunci trebuie oare arhitectul să determine centrul de echilibru al proiectului său pentru volumul tridimensional ca atare sau raportat la perspectiva utilizatorului clădirii? Sau trebuie să ia în considerare ambele puncte de vedere şi să le dea egală importanţă?

Puţine clădiri se compun atât de simplu, dintr-o singură piesă, asemenea Panteonului roman. În cele mai multe clădiri aşadar, centrul de echilibru al ansamblului, deşi indispensabil unei verificări a ordinii finale a proiectului, este mai puţin evident decât centrii unităţilor subordonate pe care le conţine un edificiu. Fiecare încăpere posedă propria centricitate, dar trebuie văzută şi în contextul întregii clădiri. Viziunea arhitectului trebuie să se ridice mai presus de vederile limitate, aflate la îndemâna vizitatorilor aflaţi în diferite poziţii.

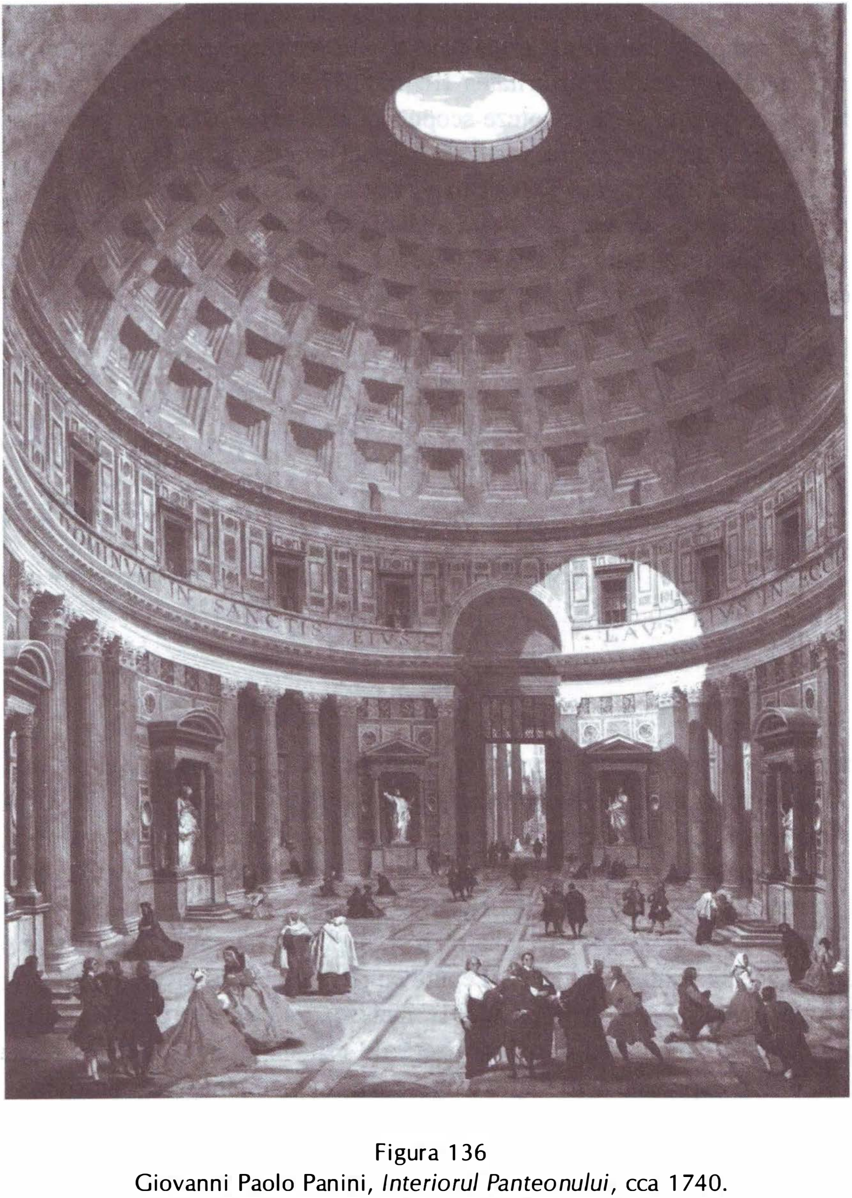


Figura 136
Giovanni Paolo Panini, *Interiorul Panteonului*, cca 1740.
Galeria naţională de artă, Washington, DC

Panteonul din Roma, o combinaţie geometrică simplă între o sferă şi un cilindru, se prezintă ca model pentru a ilustra reflecţia asupra locului celor două sisteme compoziţionale în cadrul procesului de creaţie. Bineînţeles că în practică o clădire este un obiect atât de complex, încât în mintea arhitectului conceperea sa poate porni de la oricare aspect al său – forma sa de ansamblu sau a uneia dintre componentele-cheie, partiul planului sau diagrama spaţială a funcţiunilor pe care trebuie să le îndeplinească clădirea. O schemă teoretică totuşi poate sugera că o clădire este, în definitiv, un recipient, iar forma arhetipală a unui recipient este sfera. Aici din nou sistemul central îşi reclamă prioritatea (figura 137a)[2]. Această formă originală, de sine stătătoare, trebuie să se adapteze scopurilor sale exterioare prin extensiuni vectoriale. Alungit într-un cilindru vertical, balonul plutitor este legat de sol, asigurându-i-se o bază solidă (figura 137b)[3]. În plan orizontal, cunoscut nouă ca dimensiune a acţiunii sociale, un alt vector uneşte spaţiul interior cu cel exterior, deschizând recipientul accesului utilizatorilor săi (figura 137c). Extensiunile vectoriale apar ca modificări ale centricităţii primare.

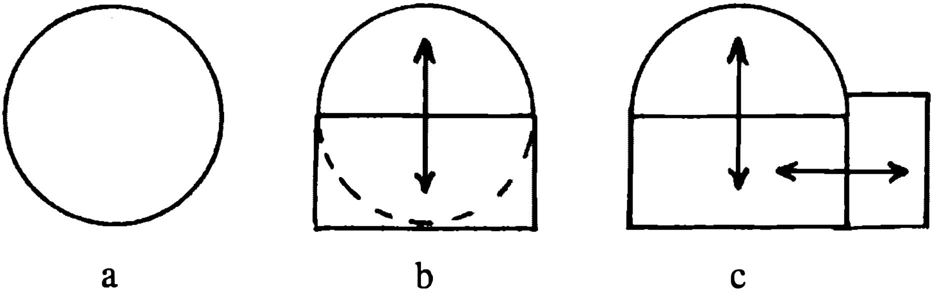


Figura 137

Pentru a oferi un exemplu despre cum funcţionează ambele sisteme compoziţionale într-o clădire integral tridimensională, mă voi referi la istoria proiectului lui Le Corbusier pentru Centrul de arte vizuale Carpenter de la Universitatea Harvard[4]. Clădirea terminată, care se poate vedea cu greu într-o fotografie, se prezintă ca un volum compact şi aproximativ cilindric, traversat la etajul al treilea de o rampă în formă de S care se ridică de la nivelul străzii şi, după ce secţionează clădirea, coboară în strada adiacentă. Rampa a fost concepută cu scopul de a împiedica noul centru să se comporte precum structurile prohibitiv închise, tradiţionale pentru construcţiile dintr-un campus. Trebuia să existe o arteră de circulaţie a studenţilor, traversând centrul artistic şi expunând activităţile interioare de atelier ochilor trecătorilor. Astfel, în primul proiect al lui Le Corbusier rampa tăia clădirea radical, în două blocuri opuse de ateliere. Un accent atât de puternic acordat excentricităţii vectoriale ridica problema modului în care se putea salvgarda unitatea centrică a complexului. Mai tehnic, aceasta punea arhitectului problema de a împăca nevoile structurii verticale, casa scării şi a liftului pentru materiale, cu spaţiul destinat rampei care traversează clădirea.

---

[2] Lucrul autonom este conceptul primordial al gândului. Desenele copiilor, de exemplu, încep reprezentarea obiectelor printr-o formă circulară, pur şi simplu „obiectuală”, din care derivă imagini mai precise prin modificarea formei din adăugarea de noi unităţi etc. Vezi Arnheim (1974), p. 174. Panteonul serveşte demonstraţiei noastre deoarece înălţimea îi este egală cu diametrul.

[3] Îi datorez profesorului Alfred Bader din Lausanne o referire la lucrarea despre cimatici a lui Hans Jenny (1975), care a obţinut modele asemănătoare cu ale noastre prin efectul sunetelor asupra straturilor de lichide.

[4] Vezi monografia scrisă de Sekler şi Curtis (1978), XI – 13.

Dificultatea permanent întâlnită de echipa de arhitecţi în încercarea lor de a armoniza liftul cu rampa este foarte lămuritoare. Dincolo de problema tehnică de a face astfel încât cele două mijloace de transport să nu se incomodeze unul pe celălalt, observăm strădania arhitectului de a obţine echilibrul adecvat între independenţa şcolii de artă şi interacţiunea ei socială cu restul universităţii. În proiectul final, aripile laterale ale atelierelor se integrează cu mijlocul vertical central pentru a crea un fel de roată zimţată. Rampa care străbate clădirea mai întăreşte încă unele dintre subdiviziunile prevăzute, fără să strice unitatea întregului. Un compromis de succes combină caracterul compact autonom al volumului centric cu vectorul mobil al coridorului.

## Capitolul XI

# În plus...

Misiunea noastră a fost îndeplinită. Natura şi prezenţa celor două principii compoziţionale discutate au fost descrise şi argumentate cu exemple. Mai rămân de făcut unele aplicaţii suplimentare, de pus întrebări, de spulberat îndoieli. Iată, în continuare, o prezentare eterogenă a acestor probleme.

## Compoziţia temporală

Compoziţia nu se limitează la operele de artă statice. Ea ar trebui să existe şi acolo unde există mişcare. În picturi şi sculpturi, centrul de echilibru este situat la locul său, iar dispunerea formelor în jurul său rămâne neschimbată. O situaţie mai complexă avem în arhitectură. Am spus că fiecare clădire dispune de un centru de echilibru undeva, în interiorul său, şi, indiferent de locul pe care un vizitator se întâmplă să-l aibă la un moment dat, în orice moment, el trebuie să raporteze poziţia în care se află la acel centru al ansamblului dacă vrea să determine propria-i poziţie şi compoziţia structurii înconjurătoare. Pe măsură ce vizitatorul colindă de colo colo, percepe de asemenea şi situaţia spaţială cu caracter nemijlocit cuprinsă în imaginea sa în orice moment, camera în care se află şi chiar şi locul precis din acea cameră. Acest fapt transformă experienţa arhitecturală într-o succesiune temporală, dar una nu doar arbitrară sau subiectivă, cum este în cazul sculpturii privite din diferite părţi sau al picturii analizate de privirea în mişcare. Mai degrabă schiţa multor clădiri prevede succesiunea imaginilor ca un aspect esenţial al compoziţiei sale. Aceasta compensează desfăşurarea aproape muzicală a panoramelor schimbătoare la care ne-am referit în capitolul anterior.

Pe măsură ce spaţiul ambiant se transformă, se schimbă şi centrul de echilibru. Când spaţiul este continuu, ca în cazul unui coridor, centrul se poate mişca paralel cu privitorul, devenindu-i stea călăuzitoare ; când spaţiul constă însă într-o succesiune de camere separate, consecinţa este o experienţă mai complicată de abordare, acces şi depăşire a unui anumit centru, înlocuit apoi cu centrul camerei următoare. Trecerea printre oricare doi astfel de centri poate fi considerată nestructurată atunci când are sens doar prin referire la structura care o precedă şi la cea care o urmează, asemenea unui „ton de trecere" în muzică.

Compoziţia alcătuită din secvenţe temporale nu poate fi totuşi descrisă doar ca desfăşurare de acute compuse static, legate prin elemente tranzitorii. O astfel de abordare ar omite adevărata natură a compoziţiei temporale, interesate mai degrabă de evenimente decât de imagini imobile. Am putea compara experienţa arhitectonică cu cea a unui rulou oriental. Şi acolo, ca şi în arhitectură, privitorul trebuie să fie conştient de totalitatea spaţială a întregii opere dacă doreşte să obţină o justă apreciere a oricăreia dintre părţile ei ; acolo, de asemenea, momentele culminante ale compoziţiei punctează etapele evoluţiei. Pe măsură ce privitorul derulează ruloul, conştientizează entitatea preexistentă, chiar şi numai în sensul limitat al anticipării a ceea ce îi este necunoscut. El construieşte experienţa efectivă printr-o acumulare gradată. Depăşeşte călăreţul în galop şi soldaţii care merg pe jos, trece printre stâlpii porţii de lemn, se aruncă în fumul negru şi în flăcările unei conflagraţii, este prins într-o mulţime de paznici încremeniţi şi este deodată părăsit într-un peisaj pustiu, doar cu figura stingheră a curteanului nemernic care părăseşte locul faptei sale mârşave. Accentul compoziţiei se pune la fel de mult pe acţiune ca şi pe etapele povestirii, dar acţiunea vizuală este mai uşor de privit decât de descris. În sensul cel mai abstract este vorba de procese dinamice asemenea crescendoului sau diminuendoului, extensiei sau contracţiei.

Este în natura secvenţelor temporale ca principiul excentric al vectorilor care se deplasează într-o direcţie dată să domine structura. Centricitatea care consolidează opera în ansamblu, ca şi episoadele sale, riscă să fie depăşită de cursul acţiunii. Acest flux al întregii compoziţii dinamizează complexele centrice, preschimbându-le în obstacole în curgerea evenimentelor, precum rocile din mijlocul râului, sau le preschimbă în entităţi evolutive, care ies la iveală cu întreaga lor putere, fiind lăsate mai apoi în urmă.

În arhitectură, compoziţia stabilă şi atemporală a clădirii este revelată în propria-i dimensiune temporală de vizitatorul care se mişcă prin ea. În cazul ruloului pictural, privitorul stă liniştit, dar introduce acţiunea temporală, punând opera în mişcare. Această scrutare a unei acţiuni din poziţia avantajoasă a unui punct stabil de observaţie devine şi mai explicită dacă acţiunea vizuală este încadrată, aşa cum se întâmplă pe scenă, sau mai sensibilă, ca în proiecţia de film sau în televiziune. Aici avem de-a face cu o diferenţă decisă între mijloacele imobile şi cele mobile.

În pictură, cadrul aparţine tabloului. Acesta este strâns legat de tablou, ca o parte a compoziţiei sale, în timp ce privitorul se mişcă în jur nestingherit. Dimpotrivă, ecranul de film este o parte a privitorului, ca un binoclu, în timp ce acţiunea filmului, văzută prin fereastra deschisă de ecran, îşi urmează cursul independent. Am avut ocazia să discutăm funcţia dublă a ramei în pictură. Ca parte indispensabilă a compoziţiei, ea determină centrul de echilibru şi defineşte poziţia spaţială a tuturor elementelor picturale. Este o bază internă de referinţă, precum nota de cheie în muzica tradiţională. Numai în al doilea rând scena picturală funcţionează ca o lume de sine stătătoare, care întâmplător este depăşită de limita ferestrei privitorului.

În proiecţia de film, experienţa este inversată. Centrul de echilibru al imaginii de film nu ţine atât de mult de ceea ce se petrece pe ecran, cât de cadrul în care este cuprinsă imaginea. Precum liniile încrucişate care se văd într-un telescop sau în ocheanul unei puşti, centrul de echilibru al cadrului se impune scenei trecătoare. Acea scenă se acomodează mai puţin evident cadrului pentru că, fiind în mişcare, ea îşi schimbă mereu relaţia cu acesta. De asemenea, nu are o structură statică în sine; este un flux de transformări, în cursul cărora centrul se mişcă dintr-un loc într-altul. În consecinţă, compoziţia dintr-un spectacol este puţin stabilă, mai puţin închegată ca în artele statice.

În funcţie de atitudinea spectatorului, experienţa vizionării unui film este mult mai puţin sau mult mai mult autonomă decât cea a admirării unui tablou. Fie că este instalat confortabil pe scaun, având ecranul drept cadru al viziunii sale, impunând o structură imobilă acţiunii tranzitorii a filmului, fie că este captivat de intrigă atât de puternic, încât evoluează odată cu aceasta, el se abandonează acţiunii, se luptă şi aleargă odată cu actorii, este oprit de obstacole, îşi atinge scopul. Un tablou nu aparţine niciodată privitorului atât de mult ca ecranul de film, care este un instrument al imaginii sale, şi niciodată nu se pierde în nemişcarea operei pictorului cu abandonul aproape fiziologic care îi atrage în vâltoarea unei acţiuni în desfăşurare. Compoziţia vizuală se dezvăluie mai uşor în detaşarea calmă de timp, descoperită în operele statice ale picturii şi sculpturii.

## Există excepţii?

Pot doar să sper că exemplele oferite în această carte i-au convins pe cititori că principiile compoziţionale pe care le-am introdus sunt într-adevăr aplicabile, nu numai în sensul în care centricitatea şi excentricitatea, volumele şi vectorii sunt concepte la care formele din diverse medii se conformează, fără a fi forţate, dar mai ales prin faptul că referirea la această schemă compoziţională este necesară dacă vrem să înţelegem natura şi sensul unei opere. Un cititor poate fi mulţumit cu atât şi totuşi să se întrebe dacă schema are de fapt o aplicabilitate universală. Chiar afirmaţia că aceeaşi regulă, în general, guvernează diferite stiluri şi mijloace se opune preferinţei mondene pentru diferenţele individuale şi eliberarea de uniformitate. E o preferinţă care îşi are bastionul în arte, filosofie şi ştiinţele sociale, dar se opreşte în mod necesar la ştiinţele naturale, în care universalitatea legilor naturii predomină, ca o premisă indispensabilă. Se ajunge la întrebarea dacă schemele organizării vizuale discutate în această carte aprofundează fundamentul funcţionării omului, pentru a extrage ceea ce toţi oamenii au în comun, sau dacă aceste scheme operează la un nivel atât de ridicat al complexităţii umane, încât diferenţa depăşeşte asemănarea.

În următoarea secţiune voi oferi câteva sugestii cu privire la baza fizică a schemei noastre perceptive. Pentru moment voi rămâne la evidenţa accesibilă în experienţa vizuală însăşi. Am avut ocazia să observăm că centrul de echilibru al unei compoziţii nu are nevoie să fie marcat explicit de artist pentru a-şi juca rolul crucial în aranjamentul forţelor. Acest fapt a fost ilustrat, de exemplu, de o pictură a lui Franz Kline. Premisa a fost aceea că tendinţa unui câmp vizual delimitat de a-şi echilibra dinamica în jurul unui centru este fundamentală şi că, prin urmare, această centricitate va fi prezentă şi activă chiar şi când artistul se străduieşte să o guverneze conform voinţei proprii. De fapt, am încercat să arăt că efortul de a nega centricitatea poate deveni evident numai dacă centrul este potenţial prezent în conştiinţa privitorului. Omogenitatea unui câmp de culori sau a unei texturi atotpătrunzătoare, de exemplu, se declară singură ca fiind ceva diferit de ceea ce ne aşteptam atunci când „trece dincolo" doar prin omiterea a ceea ce este de la sine înţeles. Centrul nu este abolit, ci dominat pe perioada prezenţei sale virtuale. Gândiţi-vă la cineva care pictează o faţă fără un ochi. Ceea ce vede privitorul nu este o nouă specie de creatură umană, cum ar fi cazul unui ciclop, ci mai degrabă tabloul unei fiinţe umane incomplete. Discuţia noastră asupra unora dintre picturile târzii ale lui Mondrian a arătat că dominarea centricităţii presupune prezenţa ei.

Dacă dorim să arătăm ce se întâmplă când centrul de echilibru este absent, putem să o facem numai prin exemple care, deşi vizuale, nu depind de dinamica vizuală. Când privim o tablă de şah, centrul său va apărea în mod inevitabil în percepţia noastră. Dar în strategia jocului de şah zona centrală a tablei abia se distinge de restul câmpului. Fiecare figură este caracterizată de acţiunea sa potenţială şi acest caracter prescris este şi el perceput ca o expresie vizuală corespunzătoare. Mişcările liniare cu bătaie lungă ale reginei diferă de săriturile cotite ale calului, aşa cum performanţele dansatorilor diferă între ele. Dar puterea unei piese nu este mai mare atunci când deţine centrul tablei, chiar dacă posibilităţile sale spaţiale pot fi mai mari. De altminteri, ambele noastre principii compoziţionale sunt aplicabile. Fiecare piesă este o putere centrică cu o forţă dată, iar configuraţiile pieselor favorizează punctele nodale pe care se bizuie configuraţia veşnic schimbătoare. Totuşi, nici un centru de echilibru nu susţine unitatea ansamblului. Componentele modelului se echilibrează reciproc pur şi simplu prin relaţiile vectoriale dintre ele. Nu există pentru o astfel de compoziţie lipsită de centru o paralelă în lumea dinamicii vizuale. Ştim, într-adevăr, acest lucru din muzica atonală, dacă putem spune cu adevărat că nu există undeva nici un centru tonal atunci când lipseşte tonica.

Şi totuşi, pot exista lucrări în care interacţiunea centrilor şi a vectorilor să nu creeze unitatea echilibrată despre care am afirmat c-ar fi o condiţie indispensabilă pentru funcţionarea unei compoziţii. Să presupunem, de dragul demonstraţiei, că acesta ar fi cazul pentru unul dintre proiectele arhitecturale mai îndrăzneţe ale vremurilor noi, biserica lui Michelucci de pe Autostrada Soarelui, de lângă Florenţa. Vom vedea centrii şi vectorii bănuiţi ca atare, aceştia însă nu vor însuma expresia vizuală unitară, bogată în înţelesuri. Acest lucru ne-ar pune în delicata situaţie de a trebui să admitem că criteriul nostru nu este universal valabil ori că am eşuat în descifrarea corectă a structurii acestei opere sau ar trebui să afirmăm că exemplul nu îndeplineşte condiţiile unui proiect valid.

Cine ar dori să se afle în poziţia teoreticianului care exclude specimenele neconcordante cu propria ipoteză? Şi totuşi, în mod neîndoielnic, afirmaţiile fiecărei ştiinţe se bizuie pe anumite condiţii specifice. Dacă observaţiile nu se potrivesc cu prevederile, fie legea însăşi trebuie abandonată sau modificată, fie observaţiile trebuie considerate nerelevante pentru presupoziţie. Pot exista factori complementari la care nu se verifică afirmaţia sau materialele demonstraţiei pot fi deformate. Similar, un artist poate fi incapabil să îndeplinească condiţiile meseriei sale sau poate hotărî, din motive personale, să adune lucruri la întâmplare sau să le organizeze cu un alt scop decât acela al organizării vizuale. În astfel de cazuri, produsul rezultat poate să eşueze în prezentarea tipului de ordine structurală descris în studiul nostru ca fiind indispensabil şi universal din punct de vedere artistic. Lucrarea mea se bazează pe convingerea că una dintre ocupaţiile cele mai necesare ale omului este crearea de obiecte sau de spectacole a căror structură vizuală elucidează şi interpretează experienţele umane prin expresia sa direct percepută. Pentru a realiza cu succes aceasta, artistul se confruntă cu anumite condiţii. Unele dintre acestea se referă la compoziţie, iar singurul scop al cărţii de faţă este de a semnala câteva dintre ele. Materialele artistice pot fi folosite totuşi şi în alte scopuri – de exemplu, pentru a elucida unele afirmaţii politice, pentru a reproduce modele interesante, pentru a satisface dorinţe personale, pentru a câştiga bani, a arăta altfel sau de dragul popularităţii. Aceste preocupări pot sau nu folosi procedeele compoziţionale analizate mai înainte. Dacă n-o vor face, ele nu pot fi menţionate drept negări ale regulilor noastre, din moment ce urmăresc obiective diferite.

## Un fundament fizic

Dacă se descoperă că un principiu al experienţei sau al comportamentului uman are o aplicabilitate universală, nu putem spera să-l explicăm ca pe o simplă convenţie, ca pe ceva transmis de la o cultură la alta şi de la generaţie la generaţie. Nici un astfel de mecanism de comunicare n-ar putea depăşi barierele timpului şi spaţiului existente în lumea noastră. În anumite condiţii pare plauzibilă afirmaţia că, din moment ce oamenii de pretutindeni sunt expuşi anumitor condiţii naturale similare, vor răspunde la ele în moduri similare. Acest tip de raţionament se foloseşte, de exemplu, pentru a explica asemănările de bază din miturile diferitelor culturi. Astfel, Joseph Campbell, în prefaţa sa la o carte pe această temă, a scris despre nevoia „de a aduce laolaltă o multitudine de mituri şi poveşti populare din toate colţurile lumii şi de a lăsa simbolurile să se prezinte singure. Paralelele vor ieşi imediat la iveală şi vor da naştere unei formulări surprinzător de fidele privitoare la adevărurile esenţiale pe care omul le-a grăit de-a lungul existenţei sale milenare pe această planetă”.

Acelaşi lucru este valabil pentru simbolurile de bază, precum diferenţa dintre lumină şi întuneric sau dintre înălţare şi cădere, referindu-mă mai înainte la acest principiu al explicării pentru a justifica semnificaţia psihologică generală a centricităţii şi excentricităţii. Din moment ce acest fapt ne implică în universalitatea structurilor perceptive, este totuşi indicată o abordare mai directă a bazei fizice a experienţei umane. Când fiinţele umane, indiferent de formaţia lor culturală, manifestă anumite caracteristici comune în viziunea lor, ajungem să corelăm aceste similarităţi cu condiţiile inerente ale sistemului nervos.

Psihologul gestaltist Wolfgang Köhler a arătat că procesele de organizare ce creează percepţia vizuală derivă din cauze inabordabile în mod direct. Percepem rezultatele organizării vizuale şi, într-o oarecare măsură, putem chiar simţi tensiunile dinamice pe care le antrenează aceste procese, cauzele lor rămân însă ascunse în sistemul nervos. Presupunerea cea mai practică în legătură cu natura proceselor neuronale ce susţin percepţia par să constea în faptul că acestea sunt structural similare cu cele demonstrate de imaginile vizuale. Pentru a folosi termenul gestaltist, forţele motrice care operează în zonele de proiecţie adecvată ale creierului ar putea fi asumate drept *izomorfe* celor observate în cadrul percepţiei înseşi.

Fiziologia organică a creierului este o parte a lumii fizice şi este supusă aceloraşi legi ale naturii. Astfel, dacă vom întâlni forţe fizice care creează structuri asemănătoare celor pe care le-am descoperit în percepţia vizuală, dispunem la urma urmelor de un indiciu indirect că formele noastre centrice şi excentrice pot avea bază fizică. Prin urmare, am fost încântat să descopăr în planul unui plafon realizat de marele arhitect Pier Luigi Nervi exact modelul nostru. Desenul derivă din statica unui sistem de nervuri „urmând liniile izostatice ale momentelor principale de încovoiere", ceea ce în limbajul nespecialiştilor s-ar traduce prin aceea că nervurile prezintă sisteme centrice generate în jurul punctelor în care coloanele susţin tavanul şi rezistă la greutatea acestuia. Vectorii radiali emişi de aceşti centri sunt intersectaţi şi completaţi de orizontale şi verticale care leagă centrii înşişi.

Este de înţeles că vectorii de conexiune alcătuiesc o reţea regulată, deoarece arhitectul şi-a dispus coloanele în şiruri simple care se întâlnesc în unghiuri drepte. Alte exemple arhitecturale ne-au pus la îndemână reţele similare, bazate pe necesităţile staticii fizice şi ale ordinii vizuale. Schiţa lui Nervi este deosebit de grăitoare, deoarece indică interacţiunea sistemelor centrice şi a legăturilor vectoriale în dependenţă directă de forţele fizice cauzale.

O paralelă mai directă cu propria noastră abordare ne-o dă lucrarea de fiziologie a văzului de Peter Dodwell şi William Hoffman. Autorii consideră „câmpurile vectoriale mecanisme formale care susţin organizarea modelelor vizuale". Ei afirmă că, în interiorul creierului, câmpurile vectoriale au fost înzestrate în timpul evoluţiei biologice pentru a realiza transformări necesare obţinerii stabilităţii perceptive. Se presupune că astfel de mecanisme ar fi indispensabile, deoarece informaţia vizuală despre mediu este deplasată şi deformată de mişcarea noastră spaţială şi de proiecţia optică a mesajelor luminoase pe retina ochilor noştri. Sarcina vitală a compensării acestor deplasări şi deformări necesită trei tipuri de transformări, şi anume : translaţie laterală, dilatare şi contracţie, precum şi rotaţie. Conform celor afirmate de Hoffman şi Dodwell, modelele de bază care fac vizibile aceste mecanisme se compun din seturi de paralele orizontale şi verticale şi forme concentrice (figura 138). Experimentele realizate de Dodwell cu sugari şi pui de pisică au sugerat o sensibilitate nativă evidentă faţă de acele modele.

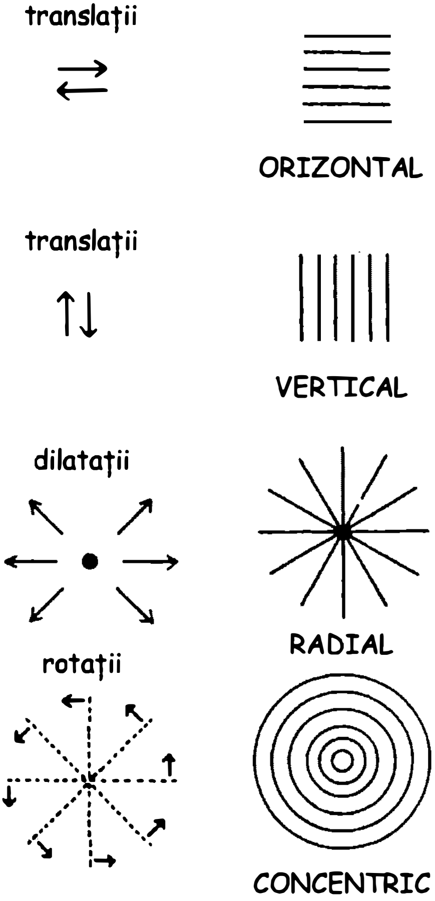


Figura 138
Reprodusă cu permisiunea lui Peter C. Dodwell

Remarcabila asemănare dintre structurile la care am ajuns în propriul nostru studiu al compoziţiei şi cele rezultate din această cercetare asupra mecanismelor care susţin stabilitatea perceptivă merită atenţia noastră. Doar lucrările viitoare vor arăta dacă această similitudine aparentă derivă din procese neuronale similare. Rămâne de asemenea de văzut dacă aceste procese sunt controlate de mecanisme ereditare specifice adaptate pentru a asigura percepţia cu invarianţii necesari, după cum susţin Hoffman şi Dodwell, ori dacă ele se datorează mai ales acţiunii stimulilor vizuali atunci când sunt supuşi autodistribuţiei dinamice de forţe în zonele corespunzătoare din creier, aşa cum doreşte să ne facă să credem psihologia gestaltistă.

Oricare ar fi răspunsul la aceste întrebări mai tehnice, este încurajator să aflăm că, independent de observaţiile noastre şi urmărind obiective foarte diferite, aceleaşi modele sunt considerate universal precumpănitoare în funcţionarea sistemului nervos. Premisa noastră că aceeaşi preeminenţă controlează compoziţia pretutindeni în artă pare mult mai puţin îndrăzneaţă atunci când aflăm că ea coincide cu descoperirile referitoare la natura însăşi a simţului vederii.

## Compoziţia poartă sensul

Formele centrice şi excentrice pe care le-am discutat pot fi clar sesizabile doar în diagramele din figurile 5 şi 6. Ele nu apar explicit în nici una dintre ilustraţiile luate din domeniul artelor. Atunci ce rost mai aveau aceste forme prezentate vizual ?

Trebuie să amintim aici că percepţia nu constă în explorarea mecanică a infinitelor detalii de formă şi culoare proiectate pe retina oculară. Pentru a fi utilă din punct de vedere biologic, vederea trebuie să fie angrenată la înţelegerea unităţilor purtătoare de sens şi la separarea unităţilor unele de altele. Nici oamenii şi nici animalele nu ar primi un ajutor prea mare dacă ar fi făcuţi să conştientizeze numai sutele de nuanţe care alcătuiesc imaginea optică, să spunem a unui măr, şi ar merge dincolo de măr, în mediul său înconjurător ; ceea ce trebuie mai întâi perceput este mărul ca obiect. Ceea ce ne este necesar pentru a identifica obiectul ca fiind un măr este faptul că el este un obiect cu formă şi culoare date.

Vedem rotunjimea mărului – ceea ce nu înseamnă că percepem o formă rotundă în locul unei imagini optice complexe. Ceea ce se petrece este de fapt operaţia mult mai sofisticată a perceperii rotunjimii ca o generalitate potrivită, sugerată de forma dată. Perceperea mărului ca rotund creează ceea ce eu am numit un concept sau o categorie perceptivă[1]. Diferenţierea rotunjimii ca sinele său conceptual în stare nudă de rotunjimea ca schemă inerentă ce dă formă imaginii care o include sieşi este în mod fundamental relevantă pentru compoziţie în domeniul artistic. Ca un exemplu, pot să mă refer la un eseu de Rosalind Krauss, în care aceasta descrie ce s-a întâmplat în momentul în care artiştii secolului nostru au început să picteze reţele. Pictarea acestor diagrame, spune ea, s-a bucurat de deplina consideraţie datorită rupturii cu tradiţia picturală. Reţeaua a ridicat o barieră care a izolat artele vizuale într-un „domeniu al vizualităţii exclusive". Era o fortăreaţă care se metamorfoza într-un ghetou. „Niciodată", declară ea, „explorarea nu ar fi putut să aleagă un teren mai puţin fertil"[2].

---

1. Vezi Arnheim (1966), pp. 31, 95.
2. Vezi Krauss (1985), p. 9. În capitolul precedent afirmasem că arhitectura se apropie mult mai mult de formele geometrice decât o fac în mod obişnuit alte limbaje. Oriunde proiectarea clădirilor în stilul internaţional a abordat structuri de reţele într-un mod prea mecanic, a devenit evidentă o lipsă de viaţă a expresiei.

Sterilitatea estetică a acestor diagrame i-a tentat pe unii artişti să devină suspicioşi faţă de orice schemă compoziţională – o neînţelegere care se iveşte tocmai atunci când este neglijată distincţia la care m-am referit. Trebuie să punem întrebarea : dacă astfel de şabloane schematice sunt indispensabile pentru ordinea şi semnificaţia compoziţiei artistice, de ce ne par moarte când sunt folosite drept compoziţii cu drepturi depline ?

Observaţi deci că, şi atunci când liniile unei diagrame sunt realizate pentru a reprezenta vectori, ca în figura 6, ele nu reuşesc neapărat să arate dinamice. Am utilizat vârfuri de săgeţi pentru a distinge vectorii din figura 6 de formele din figura 5, menite să descrie doar o ordine pur geometrică. Însă efectul este, în cel mai bun caz, foarte modest ; iar din moment ce dinamica vizuală este purtătoarea indispensabilă a expresiei artistice, formele simple abstracte sunt contaminate de sărăcia expresiei care a afectat aşa-numita artă minimalistă în ultimele decenii. Când arta este menţinută departe de simplismul schematic, ea deţine numeroase soluţii pentru a genera dinamici expresive prin variaţii ale formei, culorii şi raportului. Odinioară vie, va profita mai degrabă decât va suferi că este organizată de structuri compoziţionale.

În manualele de compoziţie, modelele marcante devin câteodată explicite datorită liniilor trasate pe deasupra imaginilor operelor analizate. Am observat că în operele propriu-zise aceste modele sunt doar implicit prezente, chiar dacă percepţia tinde să le caute spontan. Această lipsă a prezenţei efective naşte deseori întrebarea dacă artiştii ale căror opere se conformează principiilor noastre compoziţionale le-au folosit deliberat sau doar intuitiv. Folosirea intuitivă este pe de-a-ntregul posibilă dacă acceptăm că structura centrică şi excentrică este inerentă oricărei perceperi depline. Cineva ar putea însă – examinând cu atenţie prezenta carte – să devină conştient de aceste modele compoziţionale, aplicându-le intenţionat. Se ştie însă că regulile învăţate sunt riscante în munca de atelier, ele pot avea tendinţa de a minimaliza judecata vizuală intuitivă a artistului. Atât timp cât riscul este evitat – adică judecata intuitivă joacă rolul de control final al compoziţiei şi se folosesc principiile generale doar ca simple unelte ale creaţiei artistice –, nu contează prea mult dacă aceste principii operează mai jos de nivelul conştiinţei în interacţiunea directă şi imediată cu celelalte componente ale organizării perceptive sau dacă relaţia este mai mult mediată şi mai indirectă. În practica concretă, unii artişti se bazează intuitiv pe principiile structurale, alţii procedează astfel într-un mod mai intelectual şi nu este neobişnuit ca una şi aceeaşi persoană să-şi schimbe orientarea de la un nivel la celălalt.

Îmi rămâne să mă întorc la ceea ce consider a fi cel mai puternic argument în favoarea dedicării unui timp îndelungat şi a unui efort considerabil problemelor compoziţiei vizuale. Care este scopul compoziţiei ? Cum se justifică faptul că este considerată indispensabilă ? Ipoteza generală ar putea fi aceea că scopul compoziţiei este de a crea o alcătuire bine organizată pentru realizarea unei ordini armonioase, plăcute, şi că ordinea este cu siguranţă necesară pentru a face o formulare artistică inteligibilă. Ordinea este totuşi doar un mijloc pentru atingerea unui scop. Făcând astfel ca dispunerea formelor, culorilor şi mişcărilor să fie clară, neambiguă, completă şi concentrată asupra celor esenţiale, se organizează forma astfel încât să fie adecvată conţinutului. Mai întâi de toate, conţinutul la care se referă compoziţia.

Am avut ocazia să ilustrez prin exemplul *Creării omului* de Michelangelo (vezi figura 105) felul în care caracterul imediat al forţei operei depinde de reducerea ei la doi centri clar definiţi, unul conţinându-l pe Creator, iar celălalt – rezultatul creaţiei, aceştia fiind armonios conectaţi prin axa vectorială, la fel de bine definită drept canal de interacţiune. Această simplă schemă este prima care-l atrage în primul rând pe privitor, chiar înainte de a descifra subiectul tabloului. Simplitatea iniţială rămâne călăuza complexităţii detaliului. În acelaşi timp, tema de bază la care m-am referit ca fiind scheletul structural al operei[3] este şi cea mai concisă formulare vizuală a esenţei operei. Este ceea ce se obţine atunci când s-a spus şi s-a făcut totul. Relaţia dintre complexitatea operei pe deplin realizate şi formula vizuală cea mai abstractă a esenţei sale dă la iveală întreaga gamă a sensurilor sale. Studiul compoziţiei este dedicat acestei descoperiri.

---

[3] Vezi Arnheim (1974), p. 458.

# Glosar

ANCORARE – Dependenţa unui obiect vizual de o bază ale cărei forţe influenţează dinamica obiectului. De exemplu, greutatea vizuală poate fi afectată de un centru de atracţie în care este ancorat obiectul.

ANIZOTROPISM – Asimetria spaţiului gravitaţional prin care natura şi comportamentul obiectelor perceptibile se schimbă odată cu localizarea lor şi cu direcţia forţelor pe care le emit şi le primesc.

ARTĂ – Capacitatea, naturală ori artificială, a obiectelor sau acţiunilor perceptive de a reprezenta prin aparenţa lor constelaţii de forţe care reflectă aspecte relevante ale dinamicii experienţei umane. Mai precis, o „operă de artă" este un produs uman (artefact) creat intenţionat să reprezinte astfel de aspecte dinamice, folosind forma ordonată, echilibrată şi concentrată.

CÂMP – Întinderea unui sistem de forţe. Prin creşterea distanţei faţă de centrii generatori, câmpul se reduce la spaţiul gol.

CENTRU – Geometric, centrul este definit doar prin localizarea sa ca punct echidistant faţă de toate punctele omoloage ale unei figuri regulate. Fizic, centrul este punctul de sprijin în care se echilibrează un obiect. Perceptiv, centrul de echilibru (*q.v.*)* este zona în care toţi vectorii alcătuiesc un model vizual în stare de echilibru. Într-un sens mai larg şi indiferent faţă de localizare, orice obiect vizual constituie un centru dinamic, pentru că este locul forţelor care pornesc din el şi converg către el.

CENTRU DE ECHILIBRU – Centrul în jurul căruia se organizează compoziţia. Este creat de configuraţia vectorilor care pornesc dintr-o împrejmuire, precum cadrul unui tablou sau suprafaţa exterioară a unei sculpturi.

COMPOZIŢIE – O dispunere a elementelor vizuale creând un întreg autonom, echilibrat şi structurat astfel încât configuraţia forţelor să reflecte semnificaţia formulei artistice. Compoziţia se referă la dispunerea elementelor în spaţiul bi- sau tridimensional ; compoziţia culorii se bazează pe raporturi sintactice, precum asemănarea, complementaritatea şi contrastul, precum şi pe relaţiile dintre culorile primare şi secundare.

COMPOZIŢIE BIPOLARĂ – O compoziţie bazată pe doi centri separaţi, menţinuţi în echilibru în jurul centrului de echilibru.

CONSTANŢĂ – Gradul în care obiectele lumii fizice sunt percepute fizic ca având aceeaşi formă şi mărime pe care o au în mod fizic. Spaţiul obiectiv (*q.v.*) are o constantă de 100%, în timp ce spaţiul proiectiv (*q.v.*) nu are nici una. Experienţele vizuale reale denotă un grad de constanţă mediat.

COORDONATE CARTEZIENE – Un cadru cu două axe, pe o suprafaţă plană, sau cu trei axe, într-un spaţiu tridimensional. Plasate central şi întâlnindu-se în unghiuri drepte, coordonatele pot servi drept cadru de referinţă pentru localizarea obiectelor în compoziţia vizuală. Din punct de vedere dinamic, aceste axe se încrucişează în centrul de echilibru folosind de asemenea drept baze pentru forţele vizuale. Localizările pe axe deţin un maximum de echilibru vizual.

---

* *Quod vide* (vezi la) (n. red.).

CULORI PRIMARE – Cele trei culori primare sunt culorile pure neamestecate : roşu, galben şi albastru. Această triadă constituie baza tuturor relaţiilor compoziţionale ale culorilor obţinute prin amestec, contrast, asemănare sau complementaritate.

DEPLASARE – Localizarea vizuală a punctului central sau a unei axe centrale poate devia de la locul său geometric. Aceasta se întâmplă, de exemplu, atunci când o masă, sau o coloană, sau o linie divizoare urmează funcţia axei centrale vecine sau când componentele unui model dat oscilează în jurul unui punct undeva în afara centrului geometric.

DEVIERE – Formele sau direcţiile sunt deseori concepute ca abateri de la o normă. Anumite elipse apar ca deviaţii de la cerc. Liniile curbe pot fi concepute ca tinzând spre sau îndepărtându-se de baza de referinţă. Devierea este o sursă principală a dinamicii vizuale (*q. v.*).

DINAMICĂ – Tensiunea orientată percepută în obiectele vizuale. Susţinătorii dinamicii sunt vectorii (*q. v.*).

ECHILIBRU – Starea dinamică în care forţele care constituie o configuraţie vizuală se compensează reciproc. Neutralizarea reciprocă a tensiunilor orientate produce un efect de imobilitate.

EFECT DE ELASTIC – Întărirea atracţiei dinamice odată cu mărirea distanţei unui obiect vizual faţă de baza de atracţie de care este ancorat (*q. v.*). Rezistenţa la această atracţie sporeşte ponderea vizuală a obiectului.

EXPRESIE – Capacitatea dinamicii vizuale de a reprezenta dinamica condiţiilor existente prin atributele formei, culorii şi mişcării.

FIGURARE – Reprezentarea efectivă a trăsăturilor structurale printr-un stimul concret, de exemplu, un punct negru care marchează un centru sau un zid marcând o despărţitură. Vezi şi prezenţa retiniană.

FIGURĂ ŞI FOND – Distincţia între obiectele perceptibile şi spaţiul din jurul lor. O figură este în general privită ca aflându-se în faţa unui fundal neîntrerupt – cea mai elementară reprezentare a adâncimii în desen şi pictură. Din punct de vedere dinamic, figurile şi „spaţiile negative” ale fondului sunt centrii de forţe care se menţin reciproc în echilibru.

FORMAT – Forma şi orientarea spaţială a unui tablou înrămat, mai ales diferenţa dintre un dreptunghi vertical şi unul transversal. Raportul dintre înălţime şi lăţime determină formatul.

FORŢE – Vezi vectori.

GESTALT – Un câmp ale cărui forţe sunt organizate într-un tot echilibrat şi de sine stătător. Într-un gestalt, componentele interacţionează astfel încât schimbările întregului influenţează natura părţilor şi viceversa.

GREUTATE – Din punct de vedere fizic, greutatea este efectul atracţiei gravitaţionale. Din punct de vedere chinestezic, ea este privită ca o atracţie excentrică descendentă sau ca o apăsare în jos generată centric de obiectul în sine. Din punct de vedere vizual, greutatea este puterea dinamică inerentă unui obiect prin chiar prezenţa, mărimea, forma, locul său etc.

IERARHIE – Gradaţie a forţei, greutăţii sau importanţei create vizual de gradienţi perceptivi. Înălţimea la care este plasat un obiect, dimensiunea lui, distanţa faţă de privitor etc. sunt factori care determină poziţia unei componente pe scară ierarhică.

IMAGINAŢIE – Un termen de largă folosinţă pentru descrierea capacităţii mentale de a crea imagini ale lucrurilor neprovocate de stimularea perceptivă directă sau de a completa percepţii incomplet formulate. În arte, imaginaţia este capacitatea de a prezenta obiecte, comportamente sau idei inventând o formă izbitor de potrivită.

INDUCŢIE – Un obiect vizual poate fi obţinut în întregime prin efectele dinamice ale mediului său înconjurător. Centrul unui cerc sau dreptunghi funcţionează ca obiect vizual chiar şi atunci când nu este marcat de nici un stimul optic. O trăsătură vizuală indusă generează o dinamică vizuală la fel ca oricare formă explicită.

JONCŢIUNE – O formă sau altă trăsătură vizuală care ajută la unificarea diviziunii dintre cei doi centri ai unei teme bipolare. În figura 89, înfăţişarea lui Iosif face joncţiunea dintre Madonă şi păstor.

JUDECATĂ INTUITIVĂ – Evaluarea relaţiilor pe baza simţului de percepţie a echilibrului şi ordinii structurale, deosebită de evaluarea prin măsurători sau alte criterii stabilite.

MICROTEMĂ – O versiune mică, foarte abstractă, a subiectului unui tablou. De obicei localizată în apropierea centrului compoziţiei, microtema este deseori exprimată de pantomima mâinilor.

OBIECT – Un obiect vizual este o unitate separată, percepută ca parte a unui model vizual.

ORIZONTALĂ – Direcţia în unghi drept faţă de verticală (*q.v.*). Orientată simetric în raport cu atracţia gravitaţională, orizontala oferă relaţia spaţială cea mai echilibrată dintre obiecte. Ea coordonează mai degrabă decât subordonează obiectele. Orizontala centrală serveşte drept coordonată carteziană (*q.v.*). Ca linii divizoare, orizontalele fac distincţia între partea superioară şi cea inferioară ale compoziţiei.

PERSPECTIVĂ – Modalitatea de a reprezenta în proiecţie obiecte tridimensionale pe o suprafaţă plană. Perspectiva creează adâncime vizuală, modificând forma şi interacţiunea spaţială a obiectelor prin suprapunere, deformare, modificarea dimensiunilor etc. *Perspectiva centrală* imită unele atribute ale proiecţiei optice printr-o construcţie geometrică, aşa încât sistemele de muchii sau linii obiectiv paralele să se întâlnească în punctele de fugă. Un singur punct de fugă se foloseşte în perspectiva cu un singur punct, în timp ce în perspectiva cu două puncte, două mănunchiuri de paralele converg fiecare în propriul său punct de fugă. În principiu, este inadmisibil un număr nelimitat de puncte de fugă, pentru că paralelele pot să se îndrepte către orice loc al spaţiului pictural.

PERSPECTIVĂ INVERSĂ – Părerea eronată că tehnica de a face părţile laterale ale obiectelor convergente, şi nu divergente, spre partea din faţă este o variaţie a principiului perspectivei centrale. În realitate, acest procedeu de a face vizibile părţile laterale este cel mai mult folosit de artiştii care nu cunosc perspectiva centrală.

PREZENŢĂ RETINIANĂ – O sintagmă aplicată obiectelor vizuale care sunt reprezentate în câmpul vizual prin stimuli concreţi de formă, culoare sau mişcare, pentru a le distinge de cele realizate doar prin inducţie.

PROIECŢIE – O imagine optică realizată pe o suprafaţă de razele de lumină reflectate de un grup de obiecte în spaţiul tridimensional. De asemenea, şi o redare a acestei proiecţii în desen sau pictură.

PUNCT DE OPRIRE – Locul în care se află ochii privitorului în spaţiul fizic. Locul de oprire ideal pentru contemplarea unui tablou se află în planul perpendicular care traversează centrul geometric al tabloului. Punctul de staţionare corect din punct de vedere optic pentru o perspectivă cu un singur punct de fugă este localizat în partea opusă a punctului de fugă, la o anumită distanţă faţă de obiect.

PUNCTE NODALE – Locuri cu o densitate structurală, obţinute prin concentrarea şi întrepătrunderea vectorilor. Punctele nodale fac parte din centrii care constituie structura de bază a unei compoziţii.

SIMBOLURI – Interpretarea vizuală a unui subiect abstract prin schimbarea trăsăturilor dinamice ale subiectului în atribute ale formei, culorii şi mişcării. Simbolurile ar trebui deosebite de simplele *semne* care sunt forme, culori, acţiuni sau obiecte convenţionale, desemnate pentru a transmite mesaje tip.

SIMETRIE – „Corespondenţa exactă dintre forma şi configuraţia constitutivă situată de-o parte şi de alta a unei linii sau a unui plan despărţitor sau din jurul unui centru sau al unei axe" (*American Heritage Dictionary*). O axă verticală produce o simetrie vizuală mai evidentă decât o axă orizontală.

SINE – Sinele este perceput ca dispunând de o localizare spaţială, centrul activităţii şi influenţei sale. Deşi situat în afara operei de artă, poziţia sinelui determină aspectele spaţiale ale operelor tridimensionale şi este adaptată de cele bidimensionale. Sinele acţionează ca un centru de forţe într-un câmp cuprinzându-i laolaltă pe privitor şi opera de artă.

SISTEM CENTRIC – Un sistem organizat în jurul unui centru, fie bidimensional, fie tridimensional.

SISTEM EXCENTRIC – Sintagmă folosită în acest studiu pentru a descrie vectorii care răspund centrilor externi de atracţie sau respingere. În interacţiune cu sistemul centric (*q.v.*), acest al doilea sistem motivează dinamica compoziţiei.

SPAŢIU – Mediul constituit din totalitatea relaţiilor formale, cromatice şi de mişcare. Fiecare experienţă vizuală implică toate cele trei dimensiuni ale spaţiului. Perceperea suprafeţei plate reprezintă cazul-limită în care adâncimea, a treia dimensiune, are o valoare minimă. *Spaţiul pictural* are gradul de adâncime cerut de proiecţie (*q.v.*). Lateral, spaţiul pictural poate fi mărginit de o ramă sau extins oarecum în spatele ramei sau dincolo de aceasta. *Spaţiul proiectiv* este cazul teoretic în care un etalaj vizual ar fi văzut complet plat, adică în acord total cu proiecţia sa optică. Efectul spaţiului proiectiv nu se obţine niciodată pe deplin.

SPAŢIU OBIECTIV – În pictura figurativă, cazul teoretic în care o mulţime de obiecte este văzută ca având exact aceleaşi distanţe şi dimensiuni pe care le are în spaţiul fizic. În practică, efectul spaţiului obiectiv nu se obţine niciodată.

SPECIALIZARE EMISFERICĂ – Diferenţa dintre funcţiile psihologice situate în fiecare dintre emisferele cerebrale. În linii generale, se pare că mai multe dintre funcţiile liniare sunt realizate de centrii nervoşi din emisfera stângă, în timp ce funcţia sinoptică spaţială este realizată mai ales de cei din emisfera dreaptă. Sinteza acestor capacităţi face ca mintea să funcţioneze operaţional atât în domeniul artei, cât şi în alte domenii.

STRUCTURĂ – O configuraţie de forţe, diferită de un model de forme simple, lipsite de dinamică. Arta şi tehnica operează cu structuri, geometria, nu.

VECTORI – Forţe generate de formele şi configuraţiile obiectelor vizuale. Un vector este caracterizat de mărime, direcţie şi punct de aplicaţie. Vectorii vizuali apar ca orientaţi în ambele direcţii dacă un punct special nu determină originea aplicaţiei vectorului şi, prin urmare, direcţia sa. Nu toţi vectorii sunt susţinuţi explicit de prezenţa retiniană (*q.v.*), ca, de exemplu, vectorul creat de privirea unei figuri.

VERTICALĂ – Printre direcţiile spaţiale, verticala se deosebeşte prin faptul că indică centrul de greutate. Ea reprezintă nemişcarea şi echilibrul, asigurând principala axă de simetrie. Localizarea verticalei la diferite înălţimi creează o ierarhie.

# Bibliografie

Albers, Joseph, *The interaction of colors*, Yale University Press, New Haven, 1963.

Bilder, Catalog al expoziţiei de la Kunstalle, Hamburg, 1970.

Arnheim, Rudolf, *Toward a psychology of art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1966.

Arnheim, Rudolf, „A review of proportion", în *Toward a psychology of art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1966a, pp. 102-109.

Arnheim, Rudolf, „Accident and the necessity of art", în *Toward a psychology of art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1966b, pp. 162-180.

Arnheim, Rudolf, „Concerning the dance", în *Toward a psychology of art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1966c, pp. 261-265.

Arnheim, Rudolf, *Visual thinking*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1969.

Arnheim, Rudolf, *Entropy and art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1971.

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception : A Psichology of the Creative Eye*, versiune nouă, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1974, traducere în limba română : *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator*, ediţia a II-a, trad. de Florin Ionescu, Editura Polirom, Iaşi, 2011.

Arnheim, Rudolf, *The dynamics of architectural form*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1977a.

Arnheim, Rudolf, „Perception of perceptive, pictorial space from different viewing points", în *Leonardo*, vol. 10, 1977b, pp. 283-288.

Arnheim, Rudolf, „Spatial aspects of graphological expression", în *Vizible Language*, vol. 12 (primăvara), 1978, pp. 163-169.

Arnheim, Rudolf, *New essays on the psychology of art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1986.

Arnheim, Rudolf, „Inverted perspective and the axion of realism", în *New essays on the psychology of art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1986a, pp. 159-185.

Arnheim, Rudolf, „The perception of maps", *New essays on the psychology of art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1986b, pp. 194-202.

Blotkamp, Carel, „Mondian' first diamond compositions", în *Art Forum*, nr. 18 (decembrie), 1979, pp. 33-39.

Brecht, Bertolt, „Kleines Organon für das Theater", în *Schriften zum Theater*, Suhrkamp, Frankfurt, 1957.

Broude, Norma, „Degas's «misogyny»", în *Art Bulletin*, vol. 59 (martie), 1977, pp. 95-107.

Brunius, Teddy, „Inside and outside the frame of a work of art", în Nils Gösta Sandblad (ed.), *Idea and form : Studies in the history of art*, Almquist and Wiksell, Stockholm, 1959, pp. 1-23.

Burckhardt, Jacob, „Format un Bild", în *Vorträge*, Scwabe, Basel, 1918, pp. 312-323.

Cailleux, Jean, *Eloge de l'ovale : peinture et pastels du XVIII$^e$ siècle français*, Cailleux, Paris, 1975.

Campbell, Joseph, *The hero with a thousand faces*, Pantheon, New York, 1949.

Carmean, E.A., Jr., *Mondrain : The diamond compozitions*, National Gallery, Washington, DC, 1979.

Chamberlain, Harriet F., „The influence of Galileo on Bernini's «Saint Mary Magdalen» and «Saint Jerome»", în *Art Bulletin*, vol. 59 (martie), 1977, pp. 71-84.

Coomaraswamy, A.K., „The iconography of Dürer's knots and Leonardo's concatenation", în *Art Quarterly*, vol. 7, 1944, pp. 109-128.

Corballis, Michael C., „Laterality and myth", în *American Psychologist*, vol. 35 (martie), 1980, pp. 284-295.

Cummings, L.A., „A recurring geometrical pattern in the early Renaissance imagination", în István Hargittai (ed.), *Symmetry unifying human understanding*, Pergamon Press, New York, 1986, pp. 981-997.

Dodwell, Peter C., „Local and global factors in figural synthesis", în Peter C Dodwell., Terry Caelli (eds.), *Figural synthesis*, Erlbaum, Hillsdale, N.J., 1984.

Ellis, Willis D., *A source book of gestalt psychology*, Harcourt Brace, New York, 1939.

Fechner, Gustav Theodor, *Zur experimentation Aesthetik, Abhandl, der Sächs, Ges, der Wiss*, XIV, Hirzel, Leipzig, 1871.

Fechner, Gustav Theodor, *Vorschule der Aesthetik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1925.

Ferguson, George, *Signs and symbols in Christian art*, Oxford University Press, Londra, 1954.

Fuller, R. Buckminster, „Centrality of fundamental structures", în Gyorgy Kepes (ed.), *Structure in art and in science*, Brayiller, New York, 1965.

Füssel, Stephan, *Mnemosyne*, Gratia, Göttingen, 1979.

Gogh, Vincent Van, *Complete letters*, New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1959.

Gombrich, E.H., *The sense of order*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1979.

Hauptmann, Mortiz, *Der Tondo*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1936.

Hayashi, Mikio, „On the compositions of Emakimono scrolls", în *Hiroshima Forum for Psychology*, vol. 4, 1977, pp. 3-7.

Henderson, Linda Darymple, *The fourth dimension and non-Euclidean geometry in modern art*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1983.

Hildebrand, Adolf von, *Kunsttheoretische Schriften*, Heitz, Baden-Baden, 1907, trad.: *The problem of form in painting and sculpture*, Stechert, New York, 1961.

Hoffman, William C., „Figural synthesis by vector fields: geometric neuropsychology", în Peter C Dodwell., Terry Caelli (eds.), *Figural synthesis*, Erlbaum, Hillsdale, N.J., 1984, pp. 249-282.

Jenny, Hans, *Cymatics*, Schocken, New York, 1975.

Kauffmann, Hans, *Rembrandts Bildgestaltung, ein Beitrag zur Analyse seines Stils*, Kohlhammer, Stuttgart, 1922.

Kemp, Wolfgang, *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Schirmer/Mosel, Münich, 1978.

Kitao, Timothy K., *Circle and oval in the square of St. Peter's*, New York University Press, New York, 1974.

Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*, Schwabe, Basel, 1961, trad. : *The thinking eye*, Wittenborn, New York, 1964.

Klee, Paul, *Unendliche Naturgeschichte*, Scwabe, Basel, 1970, trad. : *The nature of nature*, Wittenborn, New York, 1973.

Knott, Robert, „Paul Klee and the mystic center", în *Art Journal*, vol. 38 (iarna), 1978-1979, pp. 114-118.

Köhler, Wolfgang, *The task of gestalt psychology*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1969.

Krauss, Elaine, *The dynamics of the tondon*, teză de doctorat, University of Michigan, Ann Arbor, Mich, 1977.

Krauss, Rosalind E., *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.

La Meri, *The gesture language of the Hindu dance*, Blom, New York, 1964.

Lawrence, D.H., *Psychoanalysis and the unconscious*, Viking, New York, 1960.

Lewin, Kurt, *A dynamic theory of personality*, McGraw-Hill, New York, 1935.

Lynch, Kevin, *The image of the city*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1960.

Nervi, Pier Luigi, *Aesthetics and technology in building*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1965.

Neumeyer, Alfred, *Der Blick aus dem Bilde*, Mann, Berlin, 1964.

Nochlin, Linda, *Realism*, Pelican, Harmondsworth, 1971.

Panofsky, Erwin, *Galileo as a critic of the arts*, Nijhoff, Haga, 1954.

Panofsky, Erwin, *Renaissance and renascences in Western art*, Harper & Row, New York, 1960.

Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Étienne-Louis Boullée*, Braziller, New York, 1974.

Perrot, Maryvonne, *Le symbolisme de la roue*, Éditions philosophyques, Paris, 1980.

Portoghesi, Paolo, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Roma, 1974.

Reinle, Adolf, *Zeichensprache der Architektur*, Artemis, Zürich, 1976.

Saunders, E. Dade, *Mudra, a study of symbolic gestures in Japonesse Buddhist sculpture*, Bollingen, New York, 1960.

Schöne, Wolfgang, *Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, Festschrift Kurt Badt*, De Gruter, Berlin, 1961.

Seitz, William C., *The responsive eye*, Museum of Modern Art, New York, 1965.

Sekler, Eduard E., Curtis, William, *Le Corbusier at work. The genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1978.

Simson, Otto von, *The Gothic cathedral*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1956.

Sjöström, Ingrid, „Quadratura : Studies in Italian ceiling painting", *Stockholm Studies in the History of Art*, nr. 30, Almquist and Wiksell, Stockholm, 1978.

Steinberg, Leo, „Leonardo's «Last Supper»", în *Art Quarterly*, vol. 36 (iarna), 1973, pp. 297-410.

Summers, David, „Maniera and movement : The figura serpentinata", în *Art Quarterly*, vol. 35, 1972, pp. 269-301.

Summers, David, „Contrapposto : Style and meaning in Renaissance art", în *Art Bulletin*, vol. 59 (septembrie), 1977a, pp. 336-361.

Summers, David, „Figure come fratelli : A transformation of simmetry in Renaissance painting", în *Art Quarterly*, vol. 1 (toamna), 1977b, pp. 59-88.

Uspensky, Boris, *A poetics of composition*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1973.

Volk, Mary Crawford, „On Velázquez and the liberal arts”, în *Art Bulletin*, vol. 60 (martie), 1978, pp. 69-86.

Webster, T.B.L., „Tondo composition in Archaic and Classical Greek art”, în *Journal of Hellenic Studies*, vol. 59, 1939, pp. 103-123.

Welsh, Robert, *The place of „Composition 12 with Small Blue Square" in the art of Piet Mondrian*, National Gallery of Canada, Ottawa, 1977.

White, John, *The birth and rebirth of pictorial space*, Faber & Faber, Londra, 1957.

Winter, Guldolf, „Neuerung und Nachahmung”, în *Pantheon*, vol. 43, 1985, p. 80.

Wittkower, Rudolf, *Architectural principles in the age of humanism*, Random House, New York, 1962.

Zevi, Bruno, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1973, trad.: *The modern language of architecture*, University of Washington Press, Seattle, 1978.

# Index

A

Albers, Josef 96, 99-102
Angelico, Fra 127
anizotropie 27, 40, 98
Arcul lui Constantin, din Roma 181
arhitectură capitolul X *passim*
artă barocă 35, 45-46, 70, 89, 111, 118, 139
artă bizantină 22-23, 47, 104-105, 121, 143
artă minimalistă 200
artă renascentistă 47, 61, 75, 86, 89-90, 114, 119, 164, 167, 176-177
Artemis, statuie romană 35-37
axă orizontală 111, 126
axă verticală capitolul VI, capitolul VII

B

Barlach, Ernst 151, 153
Barthes, Roland 111
Bellini, Giovanni 125
Bernini, Gian Lorenzo 35, 185, 187
Borromini, Francesco 187
Bosch, Hieronymus 165-168
Botticelli, Sandro 75-77, 84
Boucher, François 90-92
Boullée, Etienne-Louis 74-75
Bouts, Dieric 52, 70, 165, 167, 169-171
Bramante, Donato 183
Brâncuşi, Constantin 34
Bruegel, Pieter 110-111, 163-164, 176
Brunius, Teddy 58 (n. 2), 63 (n. 4)
Buddha (din Kamakura) 50
Burckhardt, Jacob 82-83
Butler, Reg 37

C

cadru capitolul IV, 100, 102, 157, 194
caduceu 113
Cailleux, Jean 91 (n. 7)
Calder, Alexander 34
Campbell, Joseph 196
Canova, Antonio 35, 37, 49
Caravaggio, Michelangelo 108-109, 126, 140
Cassirer, Ernst 90
Catedrala din Reims 74, 88
Catedrala Notre Dame din Paris 88, 92
Catedrala Sf. Petru din Roma 183, 185
centricitate 10, 14, 104
centru 24, 70; echilibrarea 68, 103-104, 153, 192, 194-195; evitarea 101-102, 111-114, 195
Centrul de arte vizuale Carpenter 190
Cézanne, Paul 139, 157 (n. 2)
Chardin, Jean Siméon 154-157
Charlier, Jacques 91
Cimabue, Giovanni 175
clădiri sferice 73
compoziţie 13, 15-17; bipolară 124
constanţa formei 70, 197
*contrapposto* 114
coordonate carteziene 178
Courbet, Gustave 143-144
Cranach, Lucas 132-134
Cummings, L.A. 11 (n. 1)

D

Dans 35, 120
David, Jacques-Louis 140, 146
de la stânga la dreapta 51
Degas, Edgar 53, 130-131, 140, 142, 157-165
Della Robbia, Luca 75
Descartes, René 19

Deschi da parto 75
diagonale 97, 132
dinamică 19, 43
Dinesen, Isak 124 (n. 1)
Discuri 86
Dodwell, Peter 197-198
Duncan, Isadora 120
Duris 79-80, 82, 85

E

echilibru 68-69
efectul de elastic 34-35, 68
Einstein, Albert 19
elevaţie 180
elipsă 89-91. *Vezi şi* oval
excentricitate 10, 14, 80
expoziţii internaţionale 73

F

Fechner, Gustav Theodor 65
ferestre circulare 88
Ferguson, George 81
feţe 146
figură umană 34, 119, 143
film 193
format 59, 64; *Vezi şi* pătrat; tondo
fotografie 53
Fouquet, Jean 171
Fuller, Buckminster 74, 179

G

Gauguin, Paul 129
Gentileschi, Orazio 108
Giotto di Bondone 106-107
Goethe, Johann Wolfgang von 16
Gombrich, E.H. 61
Goya, Francisco de 121
gravitaţia capitolul II, 178, 183
Greco, El 106, 118
greutate 17, 28, 31, 41, 51, 68, 98, 108, 179
Grünewald, Matthias 148

H

hărţi 76
Hildebrand, Adolf von 48
Hofer, Carl 158
Hoffman, William 197-198
Hogarth, William 112
Holbein, Hans 61

I

ilustraţiile lui Vitruvius 119
iluzie Hering 171
Ingres, Jean auguste Dominique 108, 110
intersectări 94, 140-142, 185
Isidor din Sevilla 76

Î

încadrări, îngrădiri 54, 66, 157, 163-164
îngrădiri rotunde 73

J

joncţiune 127

K

Kauffmann, Hans 107 (n. 1)
Kemp, Wolfgang 53
Klee, Paul 18-19, 179
Kline, Franz 111, 195
Köhler, Wolfgang 197
Krauss, Rosalind 199

L

La Meri 120
Lachaise, Gaston 35
Lawrence, D.H. 120
Le Corbusier 188, 190
Leonardo da Vinci 60, 70, 164
Lewin, Kurt 16 (n. 3)
Lisiţki, El 87, 139
Lorenzetti, Ambrogio 165 (n. 3)
Lynch, Kevin 54, 140

M

Maillol, Aristide 153
mandală 22-23, 47, 81, 164
Manet, Edouard 127-128, 142-143
Manfredi, Bartolomeo 149
Marini, Marino 38
Martin, John 120
Masaccio, Tommaso 75, 81
Matisse, Henri 40-41, 154
Mausoleul Gallei Placidia, Ravenna 143-144
mâini 146-147

Memorialul lui Lincoln 50
Michelangelo 35, 37-38, 40, 44, 50, 55-56, 76, 78-79, 84-86, 109, 113-114, 116, 119, 126, 129, 149, 153, 185, 201
Michelucci, Giovanni 195
microtemă 79-80, 94, 97, 103, 123, 125, 127, 149, 160, 169, 172
Moholy-Nagy, Laszlo 87
Mondrian, Piet 62-63, 67, 99, 101-102, 195
Monet, Claude 68-69
monoliţii din Insula Paştelui 139
monumente funerare atice 103
Moreau, Gustave 140-141
Mudra 148
Munch, Edvard 103, 107, 120-121, 124, 143
Murasaki, Shikibu 161
Muzeul Guggenheim 50

N

natură moartă 154-155, 157
Nervi, Pier Luigi 197
Newman, Barnett 38
Newton, Isaac 74-75
Nicholson, Ben 87
noduri 140

O

orientarea spaţială 43, 52
orizontalitate 27-28, 44
oval 89. *Vezi şi* elipsă
Ovato tondo 90

P

Palazzo Vecchio, Florenţa 32-33
Palladio, Andrea 66, 186
Panini, Giovanni Paolo 188-189
Panteonul din Roma 83, 183, 188-190
pardoseală (mozaic) 45
pătrat 80-81
perspectivă 47, 53, 70; centrală 168
perspectivă în adâncime 51, capitolul IX *passim*
Perugino, Pietro 81
Piaţa Capitoliului (din Roma) 45
Picasso, Pablo 60, 107, 122-123, 146-147, 157 (n. 2)
picturi pe tavan 43-44, 66
Piero della Francesca 95-96
plan frontal 174
plan orizontal 182
Platon 90
Policlet 114-115
Poussin, Nicolas 61-62, 174
Pozzo, Andrea 44
prezenţă retiniană 26, 41
Primăria din Köln 45
privire 48, 51, 55, 58
privitor capitolul III, 69-70
proiecţie 162, 167
puncte nodale 104, capitolul VIII *passim*

Q

quadro-riportato 44

R

Rafael 83-84, 94, 97-98
Reinle, Adolf 88
Rembrandt 107 (n. 1), 143
reţea 10, 19, 95, 178, 199
Rodcenko, Aleksandr 87
rulou 193
Russell, John 157 (n. 2)

S

San Carlo alle Quattro Fontane, Roma 187
San Ignazio, Roma 44
San Miniato al Monte, Florenţa 182
San Pietro in Vincoli, Roma 55-56
San Pietro, Toscanella 88
San Vitale, Ravenna 22
Santa Maria della Spina, Pisa 180-181
Santa Maria delle Grazie, Milano 60
Sant'Andrea al Quirinale, Roma 187
Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna 59
Sassetta, Stefano 172-173
scena unui teatru japonez 135
schema coloristică 100-101, 118, 131 (n. 2), 137
Schöne, Wolfgang 44
Schopenhauer, Arthur 183
sculptură 34, 48
sculptură şi sol 61, 165, 186
Sedlmayr, Hans 11
Seitz, William C. 83
Sekine, Nobuo 29, 50

Seurat, Georges Pierre 134
simbolism 11, 80, 91, 117, 141 (n. 1), 174-177
simetrie 45, 58, 105, 124
spaţiu, sistem închis 54-55
specializare emisferică 51
Spinoza, Baruch 10
stil internaţional 102, 199 (n. 2)
Summers, David 114
suprapunere 142

T

tablă de şah 195
teatru 47, 135
televiziune 193
Templul Vestei, Roma 30-31
timp 66-67, 172, 192
Tintoretto, Jacopo 70-71, 127-128, 142, 175
Tiţian 130, 131 (n. 2), 132, 135-137
Tondo 73
Toulouse-Lautrec, Henri de 63
Tour, Georges de la 129-130
Trier, Hann 45-46

U

Utamaro, Kitagawa 161

V

van Gogh, Vincent 86, 129, 171
vase greceşti 81
vectori 10, 16, 138
Velázquez, Diego 56-57
Venus pudica 143
verticalitate 22, 41, 45, 64
Villa Valmarana (Rotonda), Vicenza 186
volume capitolul VIII

W

Warburg, Aby 90
Watteau, Antoine 172, 174
Webster, T.B.L. 81
Welsh, Robert 102
White, John 171
Winter, Gundolf 114
Wright, Frank Lloyd 50

În Colecţia de artă

au apărut:

Liviu Lăzărescu, *Tehnica picturii în ulei*
Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*
M.J. Bartos, *Compoziţia în pictură*
Cornel Ailincăi, *Introducere în gramatica limbajului vizual*
Traian Brădean, *Curs de desen*
Gheorghe Ghiţescu, *Anatomie artistică. Construcţia corpului* (vol. I)
Gheorghe Ghiţescu, *Anatomie artistică. Formele corpului în repaus şi mişcare* (vol. II)
Florin Stoiciu, *Tehnici şi maniere în gravură*
Ion Truică, *Arta compoziţiei*
Gheorghe Ghiţescu, *Anatomie artistică. Morfologia artistică. Expresia* (vol. III)
Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator*
Rudolf Arnheim, *Forţa centrului vizual. Un studiu al compoziţiei în artele vizuale*

în pregătire:

Rudolf Wittkower, *Sculptura. Procedee şi principii*

*www.polirom.ro*

Coperta: Carmen Parii
Tehnoredactor: Gabriela Ghețău

Bun de tipar: septembrie 2012. Apărut: 2012
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. BOX 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53 • C.P. 15-728
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

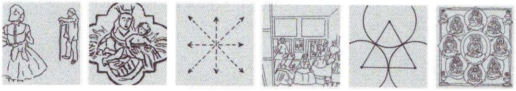
Tiparul executat la Tipografia LIDANA, Suceava
Tel. 0230/517.518, 206147; Fax: 0230/206.268

COLECȚIA DE ARTA

Rudolf ARNHEIM

# Forța centrului vizual

## Un studiu al compoziției în artele vizuale



Compoziţia este un element esenţial în artele vizuale, ea organizând formele într-o structură coerentă, adecvată conţinutului. În încercarea de a găsi cheia compoziţiei perfecte, artiştii recurg adesea la reguli empirice, iar matematicienii caută formule care să definească relaţiile spaţiale ideale dintre forme. Rudolf Arnheim apelează la numeroase exemple din pictură, sculptură şi arhitectură pentru a ne arăta cum este organizată forma vizuală în artă. De la mandalele japoneze, picturile renascentiste cu caracter religios şi sculpturile lui Michelangelo, până la Vila Savoye a lui Le Corbusier sau biserica lui Michelucci de pe Autostrada Soarelui, analizele sale demonstrează că există o schemă compoziţională comună lucrărilor de artă vizuală din toate epocile şi că acesta ar putea fi secretul unei opere de artă memorabile.

Două sisteme spaţiale • Centrii şi rivalii lor • Privitorul ca punct central • Limite şi încadrări • Tondo şi pătrat • Centrii ca pivoţi • Centrii ca divizori • Volume şi puncte nodale • Spaţiul în adâncime • Centri şi reţele în construcţii

Pe copertă: Eugène Delacroix (1798-1863), *Libertatea conducând poporul* (1830)

**EDITURA POLIROM**
ISBN 978-973-46-3073-8
www.polirom.ro